

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Dějiny české literatury a teorie literatury

**Disertační práce**

PhDr. Jakub Flanderka

**Básnické prostory (v) paměti  
(u vybraných českých básníků druhé poloviny 20. století)**

Poetic Spaces of Memory

(on Chosen Czech Poets of the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century)

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jiří Trávníček, M. A.

2017

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 14. 3. 2017

Jakub Flanderka

### **Poděkování**

Děkuji prof. PhDr. Jiřímu Trávníčkovi, M. A. Za vedení této práce, za cenné rady a připomínky a za celkovou podporu.

Své rodině děkuji za dlouhodobou podporu a trpělivost.

## Abstrakt

Disertační práce *Básnické prostory (v) paměti (u vybraných českých básníků druhé poloviny 20. století)* předkládá interpretaci šesti českých básnických děl druhé poloviny 20. století, zaměřenou na perspektivu kulturní paměti. Vybraná básnická díla představují synekdochy básnického zobrazení (obecných) historických událostí a zkušeností, spjatých s obdobím druhé světové války (nacistickým režimem) a s komunistickým režimem po roce 1948 a určitým způsobem spojených s dimenzí prostoru – ať už se jedná o básnickou reflexi prostoru, který má svůj reálný „předobraz“ v tzv. aktuálním světě, či o (zcela) imaginární zobrazení prostoru. Metodologicky práce vychází z koncepce kulturní paměti Aleidy Assmannové, zejména z její knihy *Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti*. Jednotlivé interpretační kapitoly práce se zabývají následujícími básnickými díly: „Návrat“ Vladimíra Holana je básnickým příběhem, který rozvíjí topos návratu – návratu do prostoru domova, kam lyrický vypravěč po dvaceti letech přichází, aby na místním hřbitově našel hrob své matky, což se mu však nepodaří. Sbírka Jana Zahradníčka *Dům Strach* představuje synekdochu básnické reflexe zkušenosti s vězněním v komunistických věznicích/pracovních táborech v 50. letech. Básnická skladba Karla Šiktance *Heinovské noci* reflektuje válečné trauma vyhlazení obce Lidice nacisty. V básnické sbírce Josefa Hanzlíka *Lampa* jsou vzpomínky básnického subjektu na druhou světovou válku stylizovány do autobiografické podoby a dětského způsobu nahlížení válečných událostí. Básnickým prostorem paměti je v Hanzlíkově sbírce prostor dětství – do nějž výrazně pronikalo válečné dění. Básnická skladba Ivana Diviše *Odchod z Čech* reprezentuje reflexi zkušenosti s odchodem do exilu po srpnu 1968. Diviš svou exilovou skladbu pojal především jako příležitost pro intenzivní básnickou reflexi dění v soudobém normalizačním Československu. Sbírka Emila Juliše *Bližíme se ohni* představuje básnickou reflexi likvidovaného prostoru starého Mostu, komunistickým režimem určeného k demolici z důvodu těžby hnědého uhlí, a devastované krajiny Mostecká a také reflexi devastovaného stavu ekologie, resp. ekologie kultury obecně.

## Klíčová slova

česká poezie druhé poloviny 20. století, čeští básníci, Vladimír Holan, Jan Zahradníček, Karel Šiktanc, Josef Hanzlík, Ivan Diviš, Emil Juliš, kulturní paměť, Aleida Assmannová, poezie a paměť, intertextualita, Renate Lachmannová, paměť a prostor, básnické prostory (v) paměti

## Abstract

The dissertation *Poetic Spaces of Memory (on Chosen Czech Poets of the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century)* offers interpretations of six Czech poetic works of the second half of the 20<sup>th</sup> century, with focus on the perspective of cultural memory. Chosen poetic works represent synecdoches of poetic description of (general) historical events and experience that are connected with the time during the World War II (the Nazi regime) and with communist regime after 1948 and to some extent are connected with spatial dimension – be it poetic reflection of space which is modelled on a phenomenon from real, “topical” world, be it (completely) imaginary description of space. Methodology of this dissertation is based on the concept of cultural memory by Aleida Assmann, particularly as presented in her book *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. Individual chapters of the dissertation deal with interpretations of following poetic works: “Návrat” by Vladimír Holan is a poetic story that develops the topos of coming back – coming back home, to a space that the lyrical narrator enters after twenty years in order to look for his mother’s grave in local graveyard; he fails. A verse book *Dům Strach* by Jan Zahradníček is a synecdoche of poetic reflection of his experiences from communist prisons and from communist forced labour camps in the 1950s. Book of poetry *Heinovské noci* by Karel Šiktanc reflects the war trauma of the Lidice massacre committed by Nazis. Book of poetry by Josef Hanzlík named *Lampa* provides lyrical subject’s memories of the Second World War, which are autobiographical and suggest children’s view of war events. Poetic space of memory is in Hanzlík’s work childhood – noticeably influenced by the war. *Odchod z Čech* by Ivan Diviš reflects his experience as an emigrant following Soviet invasion in 1968. Diviš wrote this work in exile and approached it in the first place as a chance to reflect intensely and in artistic way on developments in Czechoslovakia at the time of normalization. The collection *Bližíme se ohni* by Emil Juliš is a poetic reflection of area around the original town of Most that communist regime decided to demolish to make way for brown coal mining, a reflection of devastated landscape of Most region and also of appalling state of ecology, or more generally of ecology of culture.

## Key Words

Czech poetry of the second half of the 20<sup>th</sup> century, Czech poets, Vladimír Holan, Jan Zahradníček, Karel Šiktanc, Josef Hanzlík, Ivan Diviš, Emil Juliš, cultural memory, Aleida Assmann, poetry and memory, intertextuality, Renate Lachmann, memory and space, poetic spaces of memory

# Obsah

Úvod.....	9
<b>I. Česká poezie v kontextu literárněhistorických a kulturněteoretických souvislostí druhé poloviny 20. století: perspektiva kulturní paměti.....</b>	<b>16</b>
Prolog: básník jako nositel a strážce paměti (legenda o vzniku mnemotechniky).....	17
1. Literární kánon a dějiny literatury jako institucionalizovaná paměť literární vědy a společnosti.....	19
2. Literární žánry jako místa paměti.....	27
(a) Žánry jako místa literární paměti.....	28
(b) Žánry jako místa individuální paměti.....	29
(c) Žánry jako místa kulturní paměti.....	30
3. Paměť literatury: intertextualita.....	31
4. Mimesis paměti: literární ztvárnění procesů a problémů individuální a kolektivní paměti.....	33
Epilog: základní formy používání kulturní paměti: funkční paměť a úložná paměť.....	35
<b>II. Hledání rozpadajícího se řádu světa (Vladimír Holan: „Návrat“).....</b>	<b>38</b>
1. Úvod: základní biografie Vladimíra Holana; vymezení tématu kapitoly.....	38
2. Textová analýza.....	39
3. Kontexty a souvislosti.....	41
3.1. Kontext epické tvorby Vladimíra Holana 40. a 50. let.....	41
3.2. Tematický kontext: básnické reflexe tématu rozpadajícího se/proměňujícího se řádu světa.....	42
3.3. Dobový kontext: politicko-společenské, kulturní a literární dění v letech 1945–1948.....	46
3.4. Kulturněteoretické a literárněteoretické souvislosti.....	48
4. Závěr: hledání rozpadajícího se řádu světa.....	55
<b>III. Prostory (v) paměti kontra prostor vězení (Jan Zahradníček: <i>Dům Strach</i>).....</b>	<b>58</b>
1. Úvod: základní biografie Jana Zahradníčka; vymezení tématu kapitoly.....	58
2. Textová analýza.....	59
3. Kontexty a souvislosti.....	62
3.1. Kontext vězeňské poezie Jana Zahradníčka.....	62
3.2. Tematický kontext: básnické reflexe vězeňské zkušenosti z komunistických/nacistických věznic a pracovních táborů.....	63
3.3. Dobový kontext: politicko-společenské, kulturní a literární dění v první polovině 50. let (období stalinismu).....	68

3.4. Kulturněteoretické a literárněteoretické souvislosti.....	72
4. Závěr: prostory (v) paměti kontra prostor vězení.....	77
<b>IV. Lidice: prostor pro rekonstituování kolektivní (národní) identity a paměti</b>	
<b>(Karel Šiktanc: <i>Heinovské noci</i>)</b> .....	79
1. Úvod: základní biografie Karla Šiktance; vymezení tématu kapitoly.....	79
2. Textová analýza.....	79
3. Kontexty a souvislosti.....	83
3.1. Kontext básnické tvorby Karla Šiktance 60. let.....	83
3.2. Tematický kontext: básnické reflexe vyhlazení Lidic.....	85
3.3. Dobový kontext: politicko-společenské, kulturní a literární dění na přelomu 50. a 60. let.....	86
3.4. Kulturněteoretické a literárněteoretické souvislosti.....	88
4. Závěr: <i>Heinovské noci</i> jako generační básnická výpověď.....	91
<b>V. Prostory (v) paměti dětství: vzpomínky na válku jakožto období iniciace</b>	
<b>(Josef Hanzlík: <i>Lampa</i>)</b> .....	93
1. Úvod: základní biografie Josefa Hanzlíka; vymezení tématu kapitoly.....	93
2. Textová analýza.....	93
3. Kontexty a souvislosti.....	96
3.1. Kontext básnické tvorby Josefa Hanzlíka 60. let.....	96
3.2. Tematický kontext: knižní debuty básnické generace, vstupující do literárního dění v první polovině 60. let.....	97
3.3. Dobový kontext: politicko-společenské, kulturní a literární dění (první poloviny) 60. let.....	100
3.4. Kulturněteoretické a literárněteoretické souvislosti.....	103
4. Závěr: vzpomínání jako „nasvědčování“ minulosti.....	107
<b>VI. Básnické divadlo paměti (Ivan Diviš: <i>Odchod z Čech</i>)</b> .....	109
1. Úvod: základní biografie Ivana Divíše; vymezení tématu kapitoly.....	109
2. Textová analýza.....	109
3. Kontexty a souvislosti.....	116
3.1. Kontext exilové básnické tvorby Ivana Divíše.....	116
3.2. Tematický kontext: básnické reflexe (posrpnové) životní zkušenosti a literární tvorby v exilu.....	118
3.3. Dobový kontext: politicko-společenské, kulturní a literární dění na přelomu 70. a 80. let.....	121
3.4. Kulturněteoretické a literárněteoretické souvislosti.....	125

4. Závěr: <i>Odchod z Čech</i> – básnické divadlo paměti.....	129
<b>VII. Krajina k zapomnění (Emil Juliš: <i>Blížíme se ohni</i>).....</b>	<b>133</b>
1. Úvod: základní biografie Emila Juliše; vymezení tématu kapitoly.....	133
2. Textová analýza.....	134
3. Kontexty a souvislosti.....	137
3.1. Kontext básnické tvorby Emila Juliše 70. a 80. let.....	137
3.2. Tematický kontext: básnické reflexe tématu ekologie/ekologie kultury.....	139
3.3. Dobový kontext: politicko-společenské, kulturní a literární dění (druhé poloviny) 80. let.....	142
3.4. Kulturněteoretické a literárněteoretické souvislosti.....	144
4. Závěr: oheň jako element „zažehující“ latentní vzpomínky i jako „sežehující plamen“ zapomnění.....	149
<b>Závěr.....</b>	<b>151</b>
<b>Prameny.....</b>	<b>156</b>
<b>Literatura.....</b>	<b>159</b>
<b>Poznámka.....</b>	<b>169</b>



## Úvod

Paměť jakožto kulturní fenomén se ve druhé polovině 20. století stala jedním ze základních témat humanitních a společenských věd, což do značné míry souviselo též s historickými událostmi a zkušenostmi druhé poloviny 20. století, jakými byly druhá světová válka, holokaust, totalitní režimy (nacismus, komunismus) atd. Uvedené historické události a zkušenosti patřily rovněž k základním tématům, která ve svých dílech reflektovali čeští básníci druhé poloviny 20. století<sup>1</sup> – a to právě se zaměřením na paměť, resp. na různé paměťové aspekty a souvislosti.

V této práci se budeme zabývat šesti básnickými díly, která chápeme jako synekdochy básnického zobrazení (obecných) historických událostí a zkušeností, spjatých s obdobím druhé světové války (nacistickým režimem) a s komunistickým režimem po roce 1948. Jako základní kulturněteoretické paradigma, ze kterého při výběru básnických děl primárně vycházíme, jsme zvolili koncepci kulturní paměti německé anglistky, egyptoložky, kulturní a literární teoretičky **Aleidy Assmannové** (\*1947), jejíž stěžejní práci v oblasti kulturní teorie a paměťových studií představuje kniha *Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti* (1999). Koncepce kulturní paměti, již Assmannová v této knize předložila, je *kulturněteoretickou syntézou* v několika ohledech. Jedná se o práci, která je výsledkem dlouhodobého bádání v oblasti kulturní historie a teorie, vycházejícího jak ze studia dějin myšlení o paměti (z vědeckého diskursu), a tedy z reflexe jiných kulturněteoretických koncepcí a paměťových studií, tak z umělecké (literární a výtvarné) reflexe tématu (kulturní) paměti: od antiky až po konec 20. století. *Prostory vzpomínání* jsou rozděleny do tří částí, které fenomén kulturní paměti nahlížejí ze tří vzájemně úzce propojených hledisek: funkce paměti, paměťová média a paměťová úložiště.

Kniha *Prostory vzpomínání* představuje jednu z vůbec prvních syntetických prací o kulturní paměti, která je komplexní nejen z hlediska interdisciplinárního rozsahu, ale také co se týče již výše zmíněného propojení reflexe vědeckého paměťového diskursu a umělecké tematizace paměti včetně reflexe uměleckých děl coby médií kulturní paměti. Význam *Prostorů vzpomínání* jakožto syntetické práce v oblasti kulturní teorie a paměťových studií spočívá rovněž v tom, že Assmannová v této knize vypracovala a sjednotila základní paměťovou terminologii.

---

1 Časovým vymezením *druhé poloviny 20. století* budeme v této práci chápat období mezi lety 1939–1989, tj. období spojené (až na krátké období třetí republiky) se dvěma totalitními režimy, nacismem a komunismem. Primárně (literárněhistoricky) se ovšem zaměříme zejména na období komunistické totality (1948–1989). Rovněž vznik básnických děl, jimiž se budeme v této práci zabývat, spadá do období po roce 1945 (období druhé světové války tedy ve všech těchto dílech představuje téma, reflektované vždy již s jistým časovým odstupem). Cílem této práce ovšem přirozeně není komplexní mapování významných mezníků obecné historie druhé poloviny 20. století: např. srpnovým událostem roku 1968 tak nebude – vzhledem ke kritériím výběru básnických děl pro jednotlivé interpretační kapitoly (viz níže) – věnována samostatná interpretační kapitola, zaměřená na konkrétní básnické dílo. Události srpna 1968, které velmi výrazně ovlivnily politicko-společenské, kulturní a literární dění v Československu 70. a 80. let, budeme v naší práci chápat implicitně, tj. jako komplex historických událostí, od nichž se postupně začal odvíjet proces tzv. normalizace (coby důsledek politického vývoje po srpnu 1968).

Druhým stěžejním literárněteoretickým a kulturněteoretickým paradigmatem, ze kterého budeme v rámci našich interpretací rovněž vycházet, představuje koncepce intertextuality, tak jak tento pojem vymezila německá slavistka a literární teoretička **Renate Lachmannová** (\*1936) ve své knize *Paměť literatury. Intertextualita v ruské moderně* (1990), tj. *intertextualita* jako *paměť literatury*. Také koncepce Lachmannové představuje kulturněteoretickou a literárněteoretickou syntézu, která vychází z reflexe jiných koncepcí intertextuality a kulturní sémiotiky, a je navíc doplněna podrobnými analýzami konkrétních literárních děl – zatímco kniha *Prostory vzpomínání* Aleidy Assmannové má spíše podobu obecné kulturněteoretické práce. O koncepci intertextuality Renate Lachmannové podrobněji pojednáme v rámci kapitoly „Česká poezie v kontextu literárněhistorických a kulturněhistorických souvislostí druhé poloviny 20. století: perspektiva kulturní paměti“.

Koncepci kulturní paměti Aleidy Assmannové nyní uvedeme do širšího kontextu kulturní teorie a paměťových studií a terminologických souvislostí. Klíčovými pojmy, které tvoří „osu“ paměťové terminologie i pro naši práci, jsou pojmy: *kulturní paměť*, *kolektivní paměť* – a také *komunikativní paměť*.

Kulturněteoretické koncepty paměti, které vznikaly v průběhu 20. století, mají své kořeny na přelomu 19. a 20. století. Mezi významné badatele tohoto období v oblasti kulturní teorie patří německý kunsthistorik Aby Warburg (srov. ASSMANNOVÁ 2006a: 372–374; WEINBERG 2015: 26) a také francouzský filosof Henri Bergson. V rámci svých filosofických děl – zejména v knize *Hmota a paměť* (1896) – se Bergson věnoval problematice času, s ním úzce souvisejícího pojmu *trvání* a také tématu paměti. Bergson působil též jako učitel na lyceu, na kterém studoval i pozdější významný sociolog **Maurice Halbwachs** (1877–1945), jenž se ve svých pracích o paměti kriticky vymezoval právě vůči Bergsonovu pojetí paměti. Jestliže se Halbwachs vůči Bergsonovi vymezoval kriticky, na jiného ze svých vysokoškolských pedagogů, sociologa Émila Durkheima, naopak navazoval – zejména na Durkheimovu teorii *kolektivního vědomí*. Halbwachs nahlížel paměť jako sociální fenomén, tzn., že i individuální paměť je podle něj determinována sociálními podmínkami, které (spolu)vytvářejí a (spolu)ovlivňují život jednotlivců – procesem socializace. „Paměť se konstituuje, funguje a reprodukuje v určitých sociálních rámcích, které jsou vytvářeny lidmi žijícími ve společnosti. V nich jsou naše vzpomínky zasazeny a zpracovávány, jimi je určena relevance toho, nač vzpomínáme“ (ŠUBRT – MASLOWSKI – LEHMANN(OVÁ) 2014: 17). Koncept (referenčních) *sociálních rámců paměti* Halbwachs představil v knize *Sociální rámce paměti* (1925) a za nejvýznamnější sociální rámec určil *jazyk*. Na svůj koncept sociálních rámců paměti Halbwachs navázal ve své další knize *Kolektivní paměť*, kterou však již nestihl dokončit a poprvé byla vydána v roce 1950. Také v této knize Halbwachs rozvíjel svou tezi o tom, že individuální

paměti jednotlivců jsou spoluvytvářeny prostřednictvím kolektivní paměti daného společenství: kolektivní paměť determinuje ony jednotlivé individuální paměti, a tedy i obsah toho, nač se vzpomíná.

Pojem *sociální rámce* byl velmi podstatný rovněž pro Halbwachsovu koncepci *kolektivní paměti* vycházející z teze, že individuální paměť jednotlivců je vždy zasazena do určitého širšího rámce kolektivních pamětí (rodiny, zájmové skupiny, národa atd.), jimiž je „formována“. S tímto pojetím kolektivně sdílených vzpomínek úzce souvisejí dvě další okolnosti: (1) vzpomínky konkrétního společenství mohou být předávány pouze do té doby, dokud existují nositelé dané kolektivní paměti; (2) mezi důležité předpoklady pro fungování sociálních rámců patří komunikační konsenzus, na jehož základě reprezentace konkrétních věcí, uložené v individuální paměti, korespondují s týmiž reprezentacemi v kolektivní paměti dané skupiny. Kolektivní paměť je založena na sdílení prožitých událostí a na přenášení těchto zkušeností na další členy daného společenství. Okamžiky spjaté s fundujícími událostmi dané společnosti a kultury tak představují stěžejní „průsečík“, ve kterém dochází k propojení individuální a kolektivní paměti a identity.

Halbwachsova sociologická koncepce paměti<sup>2</sup> se stala důležitým východiskem pro kulturněteoretická a paměťová studia, která se – v německém a francouzském (i v anglo-americkém) kontextu humanitních věd – začala intenzivně rozvíjet v průběhu 80. let a k jejichž nejvýznamnějším představitelům patří Aleida a Jan Assmannovi<sup>3</sup> (srov. LANGENHOHL 2010).

Egyptolog, religionista a kulturní teoretik **Jan Assmann** (\*1938) ve své programové stati „Kolektivní paměť a kulturní identita“ (1988) navázal na Halbwachsovu koncept, resp. pojem *kolektivní paměti*, který ještě podrobněji specifikoval rozčleněním na dva (pod)typy kolektivní paměti: *komunikativní paměť* a *kulturní paměť*. Komunikativní paměť<sup>4</sup> představuje typ krátkodobé paměti, jež je spojena s všední, každodenní komunikací, a v tomto smyslu se jedná o typ paměti,

---

2 Celkovou kritiku Halbwachsovy sociologické koncepce paměti, především ne zcela jednoznačného užívání některých pojmů, shrnuje Jan Assmann následovně: „Halbwachsovi například schází pojmová přesnost, která by jeho podněty teprve učinila skutečně přenosnými. Dále nás dnes musí zarazit, že nebere systematicky v potaz a dokonce nikde nepromýšlí roli, kterou v ustavení kolektivní vzpomínky hraje právě písmo. Do jisté míry je stále uhranut bergsonovskými zaříkávadly typu ‚život‘ a ‚skutečnost‘. Spolu s mnoha současníky ho fascinovala možnost takové sociologie, která by pronikla tajemstvím živoucí souvislosti s prožívaným časem, ‚temps vécu‘ (v protikladu k ‚temps conçu‘ a ‚durée artificielle‘)“ (ASSMANN 2001: 44).

3 V roce 1979 Aleida a Jan Assmannovi stáli také u zrodu výzkumné pracovní skupiny Archeologie literární komunikace, jež si jako svůj hlavní cíl vytyčila včlenit zkoumání literatury do co nejširšího možného kulturního rámce, ve kterém by docházelo k interdisciplinárnímu dialogu „menších“ oborů, jakými jsou např. egyptologie, asyrologie, indologie, sinologie či klasická filologie aj., s obory, jako je např. literární věda, filosofie, sociologie, lingvistika atd. (srov. ASSMANN 2001: 24–25). Zvláště v rámci německého kontextu humanitních a společenských věd proběhlo na přelomu 80. a 90. let několik konferencí a kolokvií, jejichž tématem byla paměť v nejrůznějších souvislostech.

4 Tématem *komunikativní paměti* se dlouhodobě zabývá německý sociolog a sociální psycholog Harald Welzer, který do kulturněteoretického pojetí zapojuje též poznatky z psychologie, kognitivních věd a neurověd. Svou koncepci komunikativní paměti Welzer představil především v knize *Komunikativní paměť. Teorie vzpomínání* (2002) (WELZER 2011) a také ve studii „Co je to komunikativní paměť a z čeho se skládá“ (2007) (WELZER 2015).

kteřá „nezná řádne řixní body, jeř by ji mohly navázat na minulost, kteřá se s plynoucíím řasem stále více rozpíná“ (ASSMANN 2015: 52). Kulturní paměť je naopak typem dlouhodobé paměti, jeř se vztahuje k pevným (fundujícíím) bodům a událostem minulosti konkrétní vzpomínkové komunity a jeř je zprostředkovávána formou institucionalizované komunikace. Vzpomínka na ony pevné body minulosti je tedy „udržována kulturním formováním (texty, obřady, památníky) a institucionalizovanou komunikací (recitace, vystoupení, úvaha)“ (IBID.: 53). Jan Assmann uvádí řest základních znaků, kteřé spoluvytvářejí status kulturní paměti<sup>5</sup>: (1) *konkretizace identity*; (2) *rekonstruktivita*; (3) *zformovanost*; (4) *organizovanost*; (5) *závaznost*; (6) *reflexivita* (IBID.: 54–57).

Aleida Assmannová ve své knize *Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti* vymezuje čtyři média kulturní paměti: *písmo, obraz, tělo a místa*. K souvislostem básnických děl s médii písma a obrazu je třeba doplnit následující zpřesnění: médium *písma* tvoří součást řiršího mediálního celku, jímž je *jazyk/řeč*. Médium *obrazu* budeme v naší práci chápat primárně ve smyslu *obrazů v textu*, kteřé Aleida Assmannová vymezuje následovně: (1) obrazy v textu v užším smyslu, tj. *metafory a přirovnání*; (2) „verbálně vytvořené obrazové představy, kteřé mohou být jak mimeticky vizuální a ve smyslu scénického zpřítomňování sloužit ke znázornění toho, co bylo právě řečeno, tak antimimeticky pronikavé a pramenící z abstraktního myšlení či z řyzí fantazie“ (ASSMANNOVÁ 2008: 84).

Místa – spolu s obrazy – tvořila již základ antického umění paměti (mnemotechniky) a představovala pořádající a zpřehledňující element pro ukládané údaje a pro snadnější vybavování vzpomínek. V kontextu ostatních výše uvedených médií paměti zastupují místa onu formu paměti (vzpomínku), jeř je též poměrně výrazně (tj. materiálně) doložitelná, a představují tak zřetelné ztvárnění kontinuity trvání. A pro paměť míst tedy platí, že „nejen upevňují a dosvědčují vzpomínku tím, že ji lokálně zakotvují v půdě, ztělesňují rovněž kontinuitu trvání, konkretizovanou v artefaktech, kteřá překračuje krátkodobou vzpomínku jedinců, epoch a také kultur“ (ASSMANNOVÁ 2006a: 299). Assmannová prostorovou terminologii (s odkazem na Goethovu teorii symbolů) ještě specifikuje a rozlišuje vymezení pojmů *místa* a *prostor*. Zatímco *prostory* spadají do sféry objektivizovatelnosti, tj. jsou zkoumány, měřeny, kolonizovány, anektovány apod., *místa* si zachovávají určité tajemství a brání se objektivizujícímu pojmání (IBID.: 300).<sup>6</sup>

Vztah paměti a prostoru se tedy jeví jako vhodné kritérium pro výběr básnických děl, jimiž se budeme v naší práci zabývat: neboť prostor představuje (i vzhledem k tomu, že navazujeme na

5 Pojem *kulturní paměť* získal v kontextu kulturní teorie a paměťových studií – ve vztahu k pojmům *kolektivní paměť* a *komunikativní paměť* – status pojmu nejobecnějšího (nadřazeného). Stejným způsobem budeme uvedené tři pojmy (a další typy paměti/paměťové pojmy) chápat i v této práci.

6 Přestože Aleida Assmannová precizuje sémantické nuance prostorové terminologie velmi detailně a rozlišuje pojmy *prostor(y)* a *místa*, v naší práci budeme tyto pojmy, resp. pojmy *prostory (v) paměti* a *místa paměti* používat jako synonyma – s vědomím toho, že pojem *prostor* představuje pojem více neutrální ve smyslu vyšší míry abstraktnosti.

konceptu kulturní paměti Aleidy Assmannové) jedno z hlavních médií kulturní paměti a vztah paměti a prostoru byl do bezprostřední souvislosti s básnictvím uveden již v kulturněhistorickém kontextu (archaického) básnictví v antickém Řecku – podle legendy o vynálezu mnemotechniky, o níž podrobněji pojednáme v rámci kapitoly „Česká poezie v kontextu literárněhistorických a kulturněhistorických souvislostí druhé poloviny 20. století: perspektiva kulturní paměti“.

Na základě prostoru jakožto jednoho ze čtyř hlavních médií kulturní paměti jsme pro naši práci zvolili šest básnických děl, která chápeme jako *synekdochy básnické reflexe historických událostí a zkušeností druhé poloviny 20. století*, spjatých primárně s totalitními režimy (komunismem a nacismem): historických událostí a zkušeností, *určitým způsobem spojených s dimenzí prostoru* – ať už se jedná o básnickou reflexi prostoru, který má svůj reálný „předobraz“ v tzv. aktuálním světě, či o (zcela) imaginární obraz prostoru. Následujících šest básnických děl tvoří typologii *básnických prostorů (v) paměti*,<sup>7</sup> již v naší práci představíme:

**Vladimír Holan:** „Návrat“ (napsán 1948). Tento básnický příběh rozvíjí topos návratu – návratu do prostoru domova, kam lyrický vypravěč po dvaceti letech přichází, aby na místním hřbitově našel hrob své matky. Při svém návratu do prostoru domova (tj. návratu ve „fyzickém smyslu“) je lyrický vypravěč konfrontován s návratem do minulosti, do prostoru domova v oné podobě, jejíž obraz zůstal uložen v jeho paměti: lyrický vypravěč je při svém návratu konfrontován s faktem nespolehlivosti vzpomínek.

**Jan Zahradníček:** *Dům Strach* (básně „vytvářené“/memorované v letech 1951–1956). Tato sbírka představuje synekdochu básnické reflexe zkušenosti s vězněním v komunistických věznicích/pracovních táborech v 50. letech. Jedná se tedy o básnickou reflexi životní zkušenosti, kdy osobní paměť vězněného jedince představovala velmi zásadní schopnost (centrální nervové soustavy) také přímo v existenciálním smyslu: jako schopnost zachování kontinuity osobní identity – též prostřednictvím memorování básní.

**Karel Šiktanc:** *Heinovské noci* (1960). Tato pásmová básnická skladba představuje reflexi jednoho z největších českých historických traumat, spjatých s druhou světovou válkou: trauma spojené s vyhlazením obce Lidice nacisty 10. června 1942.

**Josef Hanzlík:** *Lampa* (1961). Jedná se o první sbírku autora, který patří ke generaci básníků, narozených ve druhé polovině (na konci) 30. let/na počátku 40. let a knižně debutujících v první

---

<sup>7</sup> Typologii *básnických prostorů (v) paměti* navazujeme na koncepci Aleidy Assmannové, již představila ve výše zmiňované knize *Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti*. Sémantickým posunem v názvu naší typologie (a celé práce) chceme ještě výrazněji implikovat, že fenomén (kulturní) paměti spoluutvářejí komplementární procesy vzpomínání i zapomínání. K tématu zapomínání viz kniha Haralda Weinricha *Lethe. Umění a kritika zapomínání* (1997) (WEINRICH 1997). Metaforický status typologie *básnických prostorů (v) paměti* zároveň potvrzuje tezi Aleidy Assmannové, že „[f]enomén paměti je zjevně neslučitelný s metodou přímého popisu a inklinuje k metafoře“ (ASSMANNOVÁ 2006a: 150).

polovině 60. let. Rané/nejranější vzpomínky těchto básníků z dětství a na dětství jsou tedy spojeny s obdobím druhé světové války, jež představuje jedno ze stěžejních témat jejich (prvních) sbírek. Také v Hanzlíkově sbírce jsou tedy vzpomínky lyrického subjektu na druhou světovou válku stylizovány jednak do dětského způsobu nahlížení válečných událostí a jednak do výrazně autobiografické perspektivy. Jinými slovy řečeno, básnickým prostorem (v) paměti je v Hanzlíkově sbírce prostor dětství – do nějž výrazně pronikalo válečné dění.

**Ivan Diviš:** *Odchod z Čech* (1981). Tato básnická skladba reprezentuje reflexi zkušenosti s odchodem do exilu po srpnu 1968. Situace člověka, kterého vnější politické (ideologické) okolnosti přiměly k rozhodnutí opustit rodnou zemi, se Divišovi stává především příležitostí pro intenzivní básnickou reflexi dění v soudobém normalizačním Československu i pro přehodnocování české identity v širších kulturněhistorických souvislostech.

**Emil Juliš:** *Bližme se ohni* (1988). Tato sbírka představuje básnickou reflexi likvidovaného prostoru starého Mostu, komunistickým režimem určeného k demolici z důvodu těžby hnědého uhlí, a devastované krajiny Mostecká a také reflexi devastovaného stavu ekologie, resp. ekologie kultury obecně.

U výběru uvedených básnických děl lze kromě primárního paměťového hlediska sledovat též sekundární, literárněhistorické hledisko, tj. každé z vybraných básnických děl představuje též synekdochu určitého literárněhistorického období (v kontextu časového rozmezí let 1945–1989).

Nyní představíme strukturu práce – strukturu kapitol. První kapitola „Česká poezie v kontextu literárněhistorických a kulturněhistorických souvislostí druhé poloviny 20. století: perspektiva kulturní paměti“ je zaměřena na obecné (literárněhistorické a kulturněhistorické) souvislosti české poezie a kulturní paměti v kontextu druhé poloviny 20. století: mj. na souvislosti literárního (básnického) kánonu a literární cenzury, na básnické žánry jako místa paměti, intertextualitu, mimesis paměti atd.

Interpretační kapitoly mají následující (jednotnou) strukturu: každá kapitola je rozčleněna do čtyř podkapitol:

**1. Úvod** připomíná *nejzákladnější* biografické (literárněhistorické) informace o tvorbě daného básníka a vymezuje téma dané interpretační kapitoly.

**2. Textová analýza** je založena na interpretaci vybrané básně či textové pasáže básnické skladby, která je pro interpretované dílo – z hlediska paměťových aspektů, na jejichž reflexi je daná interpretační kapitola primárně zaměřena – typická. Interpretace vybrané básně/textové pasáže má v této podkapitole podobu „close reading“, které neodkazuje na jiné sekundární texty (reflektované v rámci dalších podkapitol – viz níže). Jinými slovy řečeno, toto „první čtení“ je zaměřeno na text konkrétní básně/textovou pasáž a kontextové interpretaci díla se věnují další podkapitoly.

**3. Kontexty a souvislosti.** Tato podkapitola je rozdělena do čtyř částí:

- (1) **kontext básnické tvorby** daného autora, tj. zasazení interpretovaného díla do širšího kontextu autorovy básnické tvorby (do kontextu, který je spjat s určitým časovým úsekem);
- (2) **tematický kontext**, tj. komparace interpretovaného díla s vybranými básnickými díly, která reflektují totožné (obdobné) téma (komparace mají spíše podobu interpretačních sond);
- (3) **dobový kontext**, tj. zaměření na interpretované dílo z perspektivy politicko-společenského, kulturního a literárního dění v kontextu období (desetiletí), kdy dílo vzniklo – a (případně) bylo vydáno;
- (4) **kulturněteoretické a literárněteoretické souvislosti**, tj. reflexe širších kulturněteoretických a literárněteoretických souvislostí a jevů: textových a kontextových.

**4. Závěr**, tj. shrnující úvaha o interpretovaném díle – pokus nahlédnout dílo z perspektivy, již v dosavadních výkladech nebyla věnována výraznější pozornost.

Souhrnně lze říci, že práce je koncipována primárně jako práce interpretační, zaměřená na textovou a kontextovou (literárněhistorickou, literárněteoretickou, kulturněhistorickou a kulturněteoretickou) analýzu vybraných básnických děl.

## I. Česká poezie v kontextu literárněhistorických a kulturněhistorických souvislostí druhé poloviny 20. století: perspektiva kulturní paměti

V úvodní kapitole jsme představili šest vybraných básnických děl druhé poloviny 20. století, jimiž se v této práci – jakožto určitými synekdochami básnické reflexe historických událostí a zkušeností daného období – budeme zabývat z perspektivy kulturní paměti. Jako základní strukturní rámec, z něžž budeme při následujících úvahách, zaměřených na sledování metodologických souvislostí české poezie a kulturní paměti v literárněhistorickém a kulturněhistorickém kontextu druhé poloviny 20. století, vycházet, jsme zvolili studii Astrid Erillové a Ansgara Nünninga „Literárněvědné koncepty paměti: Přehled“ (2003). Erillová s Nünningem pro svůj výklad o souvislostech literatury a kulturní paměti stanovili čtyři hlavní tematické okruhy, resp. paměťové koncepty, „které zapůsobily ve vědecké diskusi a prokazují vysoký potenciál pro další rozvíjení“ (ERLLOVÁ – NÜNNING 2003: 4). Jedná se o následující literárněvědné koncepty paměti:

(1) *Literární kánon a dějiny literatury jako institucionalizovaná paměť literární vědy a společnosti.* V rámci tohoto konceptu je literární věda nahlížena jako instituce, jež se výrazným způsobem podílí na formování kulturní paměti – prostřednictvím diskursu (psaní) literárních dějin, s nímž úzce souvisí též utváření kánonu (národní) literatury.

(2) *Žánry jako místa paměti.* Erillová s Nünningem v rámci tohoto konceptu ještě dále rozlišují tři oblasti: *žánry jako místa* – (a) *literární paměti*; (b) *individuální paměti*; (c) *kulturní paměti*.

(3) *Paměť literatury* ve smyslu *genitivu subjektivního*, tj. „vnitřní“ paměť literatury coby symbolického systému. Tento koncept je spojen především s výzkumem literárních a kulturních *topoi* a *intertextových* souvislostí.

(4) *Mimé시스 paměti: literární ztvárnění procesů a problémů individuální a kolektivní paměti*, tj. zkoumání literárních děl (textů) jako médií kulturní paměti, jejichž specifičnost spočívá v mnohosti estetických forem, resp. způsobů estetického ztvárnění (IBID.: 4–5).

Z uvedeného přehledu literárněvědných konceptů paměti je přirozeně patrné, že každý z nich představuje pouze dílčí perspektivu toho, jak je možné nahlížet na vztah literatury a paměti, a že se v rámci každého z nich jedná o dílčí aspekty celku, které od sebe nelze oddělovat. Při našich následujících úvahách o souvislostech české poezie a kulturní paměti v literárněhistorickém a kulturněhistorickém kontextu druhé poloviny 20. století tedy vyjdeme z výše představených paměťových konceptů/tematických okruhů, vymezených Astrid Erillovou a Ansgarem Nünningem, a budeme je doplňovat konkrétními příklady (z) básnických děl, jimiž se budeme v šesti samostatných interpretačních kapitolách naší práce zabývat, a upřesňovat informacemi a souvislostmi, které se úžeji vztahují ke kontextu české poezie a literárního života druhé poloviny



### **Prolog: básník jako nositel a strážce paměti (legenda o vzniku mnemotechniky)**

Podle legendy o vynálezu mnemotechniky dostal řecký básník **Simónidés z Keu** (asi 556–468 př. Kr.) od zámožného thessalského muže Skópy nabídku, aby na slavnosti, již Skópas pořádal, přednesl oslavnou báseň na svého hostitele. Ale vzhledem k tomu, že významnou část básně Simónidés věnoval – jak bylo ovšem zvykem – bohům (v tomto případě Kastorovi a Polluxovi, dvojčatům-patronům sportovců-olympioniků, synům Dia a Lédy), byla mu přislíbena pouze polovina původně smlouveného honoráře. Během přednesu byl Simónidés vyvolán ven z budovy, v níž slavnost probíhala, dvěma příchozími muži: ty však venku nenašel. Ve chvíli, kdy vyšel ven, střecha domu se zřítila a všichni ostatní účastníci slavnosti, kteří zůstali uvnitř, zahynuli. Jako možný důvod, proč byl Simónidés zachráněn, bývá uváděn právě zásah bohů, kteří tímto projevíli svůj vděk za jím vyjádřenou poctu. Identifikace mrtvých mohla být zpětně provedena pouze na základě zasedacího pořádku, který si Simónidés zapamatoval (srov. YATESOVÁ 2015: 13–40; ASSMANNOVÁ 2006a: 33–39; LACHMANNOVÁ 2002: 15–25).<sup>8</sup>

Renate Lachmannová poukazuje na několik aspektů, jež jsou pro zakládající událost (legendu) mnemotechniky příznačné: (1) vznik mnemotechniky byl podnícen tragickou událostí, jejímž přímým účastníkem byl básník; (2) právě básník mohl jako jediný podat svědectví o starém řádu, o události, která původní řád změnila, i o řádu nově nastoleném; (3) díky své trénované paměti mohl básník zpětně „zkonstruovat“ zprávu o starém řádu – před katastrofou (LACHMANNOVÁ 2002: 19).

Jestliže Renate Lachmannová upozorňuje na Simonidovu úlohu svědka, který díky své spolehlivé paměti mohl podat básnickou reflexi o proměně řádu světa, spoluvytvářeného a sdíleného též společenstvím, přítomným na tragicky přerušené slavnosti, Marcel Detienne ve své knize *Mistři pravdy v archaickém Řecku* (1967) poukazuje na jiný kontext proměn(y), a sice na proměnu básnického paradigmatu, jež je spjata s postavou Simónida (a jež přirozeně nebývá uváděna v souvislosti s legendou o vynálezu mnemotechniky). Simónidés totiž bývá uváděn jako jeden z prvních básníků, který si za svou básnickou činnost a za přednes svých básní nechával zaplatit, čímž porušil do té doby platné společenské chápání básníků jako vyvolených jedinců, skrze

---

8 Legendu o vynálezu mnemotechniky básníkem Simónidem rozšířili – v kontextu římské tradice *umění paměti* (*ars memoriae*), které bylo součástí rétoriky a na něž navazovala i středověká a novověká tradice umění paměti – ve svých spisech *O řečniku* Cicero a v *Základech rétoriky* Quintilianus; třetí důležitý pramen římské tradice umění paměti představoval anonymní spis *Ad Herennium libri IV*. Stěžejní prací, která ve 20. století vrátila do širšího kulturněteoretického povědomí zájem o dějiny umění paměti, se stala kniha anglické historičky Frances A. Yatesové (1899–1981) *Umění paměti* (1966) (YATESOVÁ 2015), pojednávající o dějinách umění paměti od antiky po novověk.

něž „promlouvají Múzy“, dcery bohyně paměti Mnémosyné a nejvyššího řeckého boha Dia. Právě fakt, že se Simónidem poezie a paměť básníků ztratily svůj náboženský rozměr, představoval výraznou proměnu v kontextu řeckého archaického básnictví:

Až do Simónida byla paměť pro básníka základním nástrojem: byla funkcí náboženského charakteru, jež mu umožňovala poznat minulost, přítomnost, budoucnost. Básník na základě bezprostředního zření, na základě paměti okamžitě vstupoval do zázvěti, zjednával si přístup k neviditelnému. Paměť jakožto náboženská funkce byla základem básnické řeči a privilegovaného postavení básníka. Se Simónidem se paměť stává laicizovanou technikou, psychologickou schopností, již každý užívá víceméně podle stanovených pravidel, pravidel, která jsou dostupná všem.

(DETIENNE 2000: 131)

Jestliže před Simónidem měly promluvy (díla) básníků status *sdělování pravdy*, přijímané prostřednictvím Múz od bohů, a básníci tedy v kontextu řecké archaické společnosti (obce) byli chápáni jako vyvolení jedinci, Simónidés onen status nemění pouze tím, že paměť se stává laicizovanou technikou, dostupnou všem, ale také tím, že poezii charakterizuje jako vytváření klamných obrazů. Se Simónidem tedy skončila úloha básníka v (řecké archaické) společnosti jako „mistra pravdy“, který svými básnickými promluvami přesahoval profánní sféru světa a skrze svou paměť dokázal nahlížet čas v jeho trojdimenzionální komplexnosti. Jak připomíná Marcel Detienne, Simónidés svým pojetím básnictví proměnil též chápání zásadní antropologické kategorie, bytostně svázané s lidskou pamětí: *času*. Neboť pro Simónida je čas „nejmoudřejší z věcí“; ne proto, že je to všemocný *Chronos*, který nikdy nestárne, nýbrž proto, že „právě v něm se učíme a memorizujeme“. Tím, že dělá z paměti pozitivní techniku, tím, že čas považuje za rámec profánní činnosti, separuje se Simónidés od celé náboženské tradice inspirovaných básníků jakož i od tradice filosoficko-náboženských sekt a kruhů“ (IBID.: 132).

Zdá se, že obě dimenze vztahu mezi poezií a pamětí, spojené s postavou básníka Simónida z Keu, tj. legendární dimenze a pragmatická dimenze, jako by do určité míry „před-vymezily“ vztah poezie a paměti a úlohu básníků jakožto „nositelů a strážců paměti“ i pro následující kulturněhistorické a literárněhistorické etapy (evropského) básnictví, včetně moderního básnictví 20. století.

Onu *legendární dimenzi*, tj. vynález mnemotechniky, by – právě proto, že jsou v jejím rámci zmiňovány aspekty techniky a řemesla – bylo možné nahlížet z perspektivy básnického řemesla: z perspektivy básnické poetiky, jež tvůrcům poskytuje repertoár básnických prostředků a jistá pravidla pro jejich užívání, strukturaci. Zmíníme-li alespoň dvě z kategorie básnické poetiky, úzce svázané s pamětí, a sice verš a rým (veršová a rýmová struktura), můžeme připomenout Ciceronovo vymezení *míst a obrazů* (*loci et imagines*) jako dvou klíčových mnemotechnických kategorií, které představovaly základ rétorických dovedností. Pro kvalitní zapamatování si a snazší

znovuvybavitelnost určitých obsahů paměti si podle Cicerona ti, kteří chtějí mít trénovanou a spolehlivou paměť, musejí „vybrati určitá místa a pro ty věci, které chtějí podržeti v paměti, vytvořiti si v mysli obrazec a do prázdných míst obrazce je zasaditi; takto prý pořad místní uchová pořad věcný, samotným věcem pak dá označení tvar věcí, a tak použijeme míst jako voskovaných desek a obrazů jako písmen“ (CICERO 1940: 86–87).

Ona *pragmatická dimenze*, spojená se Simónidem a jeho proklamováním básnictví, básnického umění jako díla iluze, souvisí s jinými obecnými, přirozenými aspekty (individuální i kolektivní) paměti: se selektivností a nespolehlivostí paměti, které navíc jsou (mohou být) výrazně ovlivňovány či přímo determinovány vnějšími okolnostmi, v jejichž kontextu proces vzpomínání a/nebo zapomínání probíhá. Stačí v této souvislosti připomenout úlohu mnohých (českých) básníků druhé poloviny 20. století (po roce 1948), kteří se spolupodíleli na utváření a přetváření kolektivní paměti, a stali se tak přímými „hlasy“ vládnoucí totalitní (komunistické) ideologie a jejich díla se v tomto smyslu stala básnickými „díly iluze“.

V dalších částech této kapitoly se budeme zabývat souvislostmi české poezie druhé poloviny 20. století a kulturní paměti, do nichž zasahovalo mnoho různých faktorů, ať už se jedná o individuální lidské dispozice a paměťové schopnosti jednotlivých básnických osobností, o etické aspekty paměti u konkrétních básníků či o vnější faktory, které mnohdy výrazně ovlivňovaly přímo vznik básnických děl, ne/možnost jejich publikování (tj. cenzura) a ovlivňovaly také způsob literárněvědné reflexe, psaní literárních dějin, utváření/přetváření literárního kánonu atd.

## **1. Literární kánon a dějiny literatury jako institucionalizovaná paměť literární vědy a společnosti**

Jak uvádějí Astrid Erlllová a Ansgar Nünning, „[k] funkcím, které mohou plnit psaní literárních dějin a procesy kanonizace, patří zakládání kolektivních identit, legitimizace společenských a politických poměrů stejně jako zachovávání či rozvracení hodnotových systémů“ (ERLLOVÁ – NÜNNING 2003: 14).

Vývoj české literatury byl (téměř) celou druhou polovinu 20. století poznamenán výraznými ideologickými zásahy dvou totalitních režimů a tyto (vnější) ideologické zásahy se promítaly také do formování literárního kánonu,<sup>9</sup> které nebylo v předchozích (literárně)historických epochách (přinejmenším před rokem 1948) nikdy narušováno do takové míry. Došlo k rozštěpení literatury, literární tradice: kromě oficiálně vydávaných děl – a vládnoucím totalitním režimem

9 Podrobně o tématu literárního kánonu viz kniha Harolda Blooma *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků* (1994); z českých prací o daném tématu, které vznikly v posledních (deseti) letech, viz kolektivní publikace *Literatura a kánon* (2007), jež zahrnuje příspěvky proslovené na kolokviu pořádaném Filozofickou fakultou JU v Českých Budějovicích v roce 2006, a dále kniha Very Kaplické Yakimové *Literární kánon a překračování hranic. Formování literárního kánonu v cizím prostředí* (2015).

propagovaných autorů – existoval též „paralelní“ kontext ineditní literatury a rovněž kontext exilové literatury. Především po roce 1948 tedy při formování a udržování společenského povědomí o závazné podobě oficiálního literárního kánonu ze strany vládnoucí politické moci došlo k nejkrajnějšímu možnému „nastavení“ vztahu kánonu a instituce cenzury.<sup>10</sup> Aleida a Jan Assmannovi ve své studii „Kánon a cenzura“ (1987) zdůrazňují (též) podstatný aspekt kánonu, jímž vždy již je *faktor vyloučení*: vyčlenění jistých textů, které „zůstávají stranou“ korpusu kanonických textů dané literární tradice v daném historickém období. Jinými slovy, s formováním a proměnami literárního kánonu v konkrétních (literárně)historických etapách jsou vždy zároveň spjaty také určité podoby (stupně) cenzury. Assmannovi uvádějí – s odkazem na kulturněhistorickou tradici kanonizace posvátných církevních textů – tři instituce, které se spolupodílejí na formování kánonu, jeho proměnách a na legitimizaci výběru kanonických literárních textů/děl. Spolu s *institucí cenzury* jsou to dále *instituce péče o text* a *instituce péče o smysl* (ASSMANNOVÁ – ASSMANN 2012: 28–36). Všechny tři zmíněné instituce byly při procesu formování kánonu české poezie ve druhé polovině 20. století (zvláště po roce 1948) velmi úzce provázané a směřovaly k „monocentrizaci kulturního smyslu“ (IBID.: 35).

S monocentrizací kulturního smyslu, jenž se stává jedním ze základních východisek ideologicky podřízeného formování literárního kánonu, po roce 1948 úzce souvisela rovněž snaha kulturních ideologů o vytvoření, resp. ustanovení pouze jediné platné estetické – a v daném kulturně-ideologickém kontextu ještě přesněji ideologicko-estetické – normy, již měl splňovat jediný oficiálně platný umělecký směr: socialistický realismus (srov. BAUER 2003: 11–18). Tato představa marxistických kulturních ideologů o podřízenosti veškeré umělecké tvorby jediné (ideologicko-)estetické normě však – a to i v ideologicky nejradikálnějším stalinském období první poloviny 50. let – narážela na jeden podstatný fakt, na nějž poukázal Jiří Brabec: „Tendence mocensky uplatnit normu, jež směřuje – jako každá norma – k všeobecné platnosti, se již od počátku dostává do rozporu se specifičností estetického projevu, opřené o normu platnosti jedinečné“ (BRABEC 2000: 11–12). Ačkoli Brabec vychází z teze, že každé literární (umělecké) dílo představuje samostatnou, jedinečnou normu – což je, zdá se nám, též poněkud krajní chápání (estetické) normy –, lze souhlasit s tím, že každé literární (umělecké) dílo představuje jedinečnou estetickou výpověď. A ani díla, která usilují o to, aby „co nejpřesněji“ naplňovala normu, „vytvořenou“ na základě ideologických (ideologicko-estetických) dogmat, zdaleka nemusejí být kulturními ideology, kteří onu jedinou platnou normu prosadili/prosazují, přijímána a hodnocena jako díla, která předepsanou normu zcela „naplnila“ (viz např. případ básnické sbírky Konstantina

---

10 Podrobně o tématu cenzury v kulturním dění druhé poloviny 20. století viz druhý svazek rozsáhlé kolektivní monografie *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014* (2015).

Biebla *Bez obav* v soudobém kulturně-ideologickém kontextu počátku 50. let) (IBID.: 16).

Nyní se (formou krátkých poznámek) pozastavíme u tří publikací kulturních ideologů a marxistických literárních historiků a kritiků, Ladislava Štolla, Jana Petrmichla a Milana Blahynky, které po roce 1948 – v jednotlivých literárněhistorických etapách, tj. v 50. letech, v 60. letech a v období normalizace (zvláště v 70. letech) – plnily funkci institucí péče o text a péče o smysl a coby institucionalizovaná paměť literární vědy se spolupodílely nejen na formování společenského povědomí o kánonu české poezie 20. století, ale (také) na utváření a přetváření kolektivní paměti v širším smyslu. Publikace zmíněných autorů (v dobových kulturně-ideologických kontextech, ve kterých vznikla a pro něž byla „určena“) představovaly do různé míry apriorně ideologicky „zastřené“ výklady české poezie 20. století a v tomto smyslu vytvářely onu podobu kánonu, o níž se zmiňují Aleida a Jan Assmannovi: „Tam, kde působí kánon, jsou vedlejší a vnější hlasy vždy umlčovány. Toto umlčování se může dít na škále od marginalizace až po úplnou tabuizaci“ (ASSMANNOVÁ – ASSMANN 2012: 29).

Po únoru 1948, kdy byl za jediný platný umělecký směr prohlášen socialistický realismus a kdy kulturní ideologové KSČ potřebovali definovat, co je to „socialistická poezie“, se základní ideologickou (spíše než literárněhistorickou) příručkou stala kniha **Ladislava Štolla** (1902–1981) *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*, která vycházela z referátu, předneseného na pracovní konferenci Svazu československých spisovatelů dne 22. ledna 1950.<sup>11</sup> Jak Štoll uvádí, ono třicetileté období, tj. období od 20. let do počátku 50. let, bylo zvoleno nikoli primárně na základě literárněhistorických kritérií, nýbrž ideologických kritérií, souvisejících mj. se založením KSČ v roce 1921 – jako pomyslného „počátečního bodu“, jímž započal „boj“ o prosazení socialismu v Československu. Samotné slovo „boj“ poukazuje jednak na Štollovu velice militantní podobu diskursu, který pro svůj výklad používá, a v užší souvislosti s kánonem socialistické poezie a jeho utvářením ve zmíněném třicetiletém období, tak jak jej Štoll představuje, a jednak podněcuje chápání kánonu socialistické poezie jakožto poezie, která ke získání své definitivní, ba „vůdčí“ pozice v kontextu tradice české poezie (ve 20. století) musela „porazit“ a de facto „vymýtit“ jiné, „úpadkové“ podoby českého básnictví. K tomu, aby se socialistická poezie „prosadila“ do kánonu české poezie a sama se stala kanonickým vzorem, tedy podle Štolla muselo dojít ke změně politického a společenského uspořádání. Jinými slovy, ve Štollově pojetí básnický kánon nevychází z představy imanentního literárního vývoje, na jehož základě se některá díla stávají součástí kánonu, nýbrž z předpokladu o primární „slučitelnosti“ konkrétních básnických děl s komunistickou

---

11 Na referát Ladislava Štolla navázal Jiří Taufer, který se ve svém referátu zaměřil na představení soudobých mladých socialistických básníků (Ivan Skála, Vlastimil Školaudy aj.) a zároveň – podobně nenávisným způsobem jako Štoll – kriticky odsoudil básníky a teoretiky, kteří svými díly a názory reprezentovali „jiné“ poetiky a myšlenkové proudy: Jiří Kolář, Jaromír Hořec, František Halas, Jan Grossman, Jindřich Chalupecký aj.

ideologií.

Ve smyslu „slučitelnosti“ básníků a jejich děl s komunistickou ideologií a „boje“ s „úpadkovými“ básníky a básnickými díly Štoll jako dva hlavní básnické „vzory“ socialistické poezie (před)určil S. K. Neumanna a Jiřího Wolкера a do přímého protikladu proti nim, jako „úpadkového“ básníka, Štoll postavil Františka Halase. Za „největší nebezpečí“, které ve 30. letech ohrozilo (také) nsatupující básnickou generaci, považoval Štoll, spolu s Halasem, také Karla Teiga, jehož „avantgardismus“ negativně ovlivnil také básníky, jejichž tvorbu bylo podle Štolla možné ještě ve 20. letech charakterizovat jako socialistickou poezii (např. básnickou tvorbu Jaroslava Seiferta, Josefa Hory aj.).

Se Štollovým odsouzením básnických poetik, které reprezentovala Halasova poezie, poetistická a surrealistická poezie či poezie katolických básníků, úzce souvisela rovněž „nově“ deklarovaná společenská – a zároveň tedy i ideologická – funkce poezie v rámci socialistického společenského a hodnotového systému, již Štoll charakterizoval takto:

*socialismus potřebuje poezii právě tak jako potřebuje sílu vodních toků, dynam a lokomotiv, bez níž je nemožný. Socialismus však potřebuje poezii ne pro kroužky několika mentálně spřízněných intelektuálů, nýbrž pro statisíce a miliony; [...] bez poezie stejně jako bez vědy, bez techniky by dělnická třída nemohla splnit to, co jí uložila historie: zachránit lidstvo před kapitalistickou bestií a převést je cestou za Stalinem, za Gottwaldem do říše skutečné lidskosti.*  
(ŠTOLL 1950: 144; zvýraznil L. Š.)

Poezie se tedy podle Štollovy krajní ideologické interpretace měla v kontextu socialistické společnosti stát jedním ze stěžejních nástrojů, jejichž prostřednictvím měla být „přepisována“ kulturní paměť, a básníci se měli stát „nosieli a strážci“ socialistické kulturní paměti. I z tohoto důvodu bylo nutné, aby jejich díla byla přístupná pro širokou veřejnost, jejíž kulturní paměť měla (spolu)formovat.

Zatímco Štollova příručka byla příručkou ideologickou, již lze stěží označit jako literárněhistorický „výklad“, kniha *Patnáct let české literatury 1945–1960* literárního kritika a historika **Jana Petrmichla** (1921–1964), jež vyšla v roce 1961, představuje literárněhistorický přehled české poezie a prózy prvních patnácti poválečných let. Petrmichl svůj výklad rozděluje do tří časových období, která jsou vymezena na základě hlavních politických mezníků po roce 1945: 1945–1948, 1948–1956, 1956–1960 (rok 1960 byl svým způsobem chápán jako rok „dovršení“ socialismu, které bylo deklarováno také v ústavě, a to změnou názvu státu na: Československá socialistická republika).

Petrmichl charakterizuje souvislost literatury, resp. českých spisovatelů a komunismu v bezprostředně po květnu 1945 takto: „Katastrofická zkušenost války a okupace přivádí většinu našich spisovatelů do blízkosti komunismu. Strana přitahuje spisovatele a umělce především tím, že

spojuje v sobě praktickou revoluční přetvářející činnost s perspektivou snu. Tak tomu bylo už v období meziválečném, kdy se ke straně hlásila většina těch, jejichž uměleckou autoritu v české literatuře nemohl popřít ani pan profesor Arne Novák“ (PETRMICHL 1961: 11–12). Pro Petrmichlovo literárněhistorické uvažování o poválečné české literatuře, tj. i v jeho případě o literatuře jako o ideologicky chápaném fenoménu v socialistické společnosti, jsou i v citované pasáži typické zejména tři body: (1) kontinuita české literatury, která navazuje na levicově (komunisticky) orientovanou uměleckou tradici meziválečného období; (2) KSČ jako ideový a ideologický základ, který pro spisovatele vytváří vizi socialistické budoucnosti; (3) negativní vymezení se vůči představitelům tzv. „buržoazní“ literární historie a kritiky, mezi něž podle marxistických literárních historiků patřil právě také Arne Novák – a zároveň „stvzení“ toho, že ani „buržoazní“ literární historici a kritici nemohli nikterak zpochybňovat (estetickou a kulturní) hodnotu děl kanonických autorů socialistické literatury.

V Petrmichlově výkladu o vývoji české poezie v letech 1948–1956 je již patrné kritické přehodnocování, které souviselo s celkovým ideologickým uvolněním ve společnosti po dvacátém sjezdu ÚV KSSS a s kritikou Stalinova kultu. Českou poezii v období mezi lety 1948–1953 Petrmichl souhrnně charakterizuje takto:

Noetická, poznávací stránka poezie těchto let se vyznačuje neproblematičností, někde až naivitou. Platí to především pro její mladé a nejmladší mluvčí. Vidíme u nich, jak často z jejich veršů přímo trčí stupínkový postoj poučovat. Plyne to z toho, že jim doba nakládá víc, než mohou zmocí a unést, chtějí dostat do veršů všechno a ztrácejí sami sebe, upadají do schémat, dobrá vůle přerodit svět, zagitovat každého a všechno pro socialismus zdaleka není u nich vyvážena uměním, jak zvládnout tento věčně složitý úkol básnický.  
(IBID.: 51)

Jan Petrmichl patřil ve druhé polovině 50. let a na počátku 60. let ke konzervativním marxistickým literárním kritikům a historikům (viz např. jeho recenze soudobých literárních děl v *Rudém právu*), to však nikterak nezpochybňuje fakt, že kapitola pojednávající o české poezii (literatuře) první poloviny 50. let je – z hlediska literárněhistorického výkladu – nejobjektivnější kapitolou Petrmichlovy knihy ve smyslu schopnosti kriticky reflektovat literárněhistorické jevy a fakta bez apriorního ideologického zkreslování.

Petrmichlův výklad o vývoji české poezie v letech 1956–1960 je ve srovnání s výklady předchozích dvou období nejvíce založen na krátkých popisech poetiky konkrétních básnických děl. Za jeden z hlavních společných rysů básnické tvorby (zvláště mladých) básníků tohoto období Petrmichl považuje téma intimity, resp. návrat k reflexi tohoto tématu, které bylo v poezii první poloviny 50. let zcela odsunuto z tematického repertoáru. Tento návrat básníků různých generací i poetik k tématu intimity a životní sféry jedince ve společnosti však Petrmichl zároveň hodnotí i s

jistými „obavami“ o to, aby se poezie (opět) neuzavírala do příliš „individualistických niterných schémat“.

O knize Jana Petrmichla *Patnáct let české literatury 1945–1960* lze tedy říci, že představovala literárněhistorický přehled a výklad dané etapy české literatury „v mezích“ (soudobé) marxistické literární vědy, což v Petrmichlově uvažování o poezii znamená stále zdůrazňování její společenské funkce.

V průběhu 60. let došlo v rámci literární vědy k ideologickému uvolnění a rozšíření názorových proudů. Typický jev v této souvislosti představovaly četné (polemické) diskuse různých názorových směrů a koncepcí literatury a literárněvědného myšlení, které probíhaly v literárních časopisech, jejichž počet se v průběhu 60. let výrazně rozrostl. Tyto procesy literárního a literárněvědného dění 60. let, jejichž charakteristickým rysem byla různorodost a dialogičnost (názorů, poetik, uměleckých programů atd.), byly ovšem po srpnu 1968, s nástupem normalizace, zastaveny a také v oblasti poezie byla kulturními ideology znovu požadována celková „srozumitelnost“ pro širokou čtenářskou veřejnost a ideálně také angažovanost básníků ve smyslu propagace komunistické ideologie, připomínání různých výročí, souvisejících s ideologií a historií KSČ, apod. Mnoho básníků během 70. let či dokonce během celého dvacetiletí normalizace (znovu) nesmělo oficiálně publikovat a soudobá literární historiografie opět předkládala také ideologicky „revidovaný“ kánon české poezie 20. století – zvláště po roce 1945.

Jednou ze stěžejních publikací, která měla jasně deklarovat představu normalizačních kulturních ideologů<sup>12</sup> o tom, jak má „vypadat“ poezie a jak je třeba českou (poválečnou) poezii literárněhistoricky vykládat, se stala kniha marxistického literárního historika a kritika **Milana Blahynky** (\*1933) *Pozemská poezie. Kapitoly k české poezii (1945–1975)*, jež vyšla v roce 1977 a zahrnuje statě, recenze a doslovy především z první poloviny 70. let (a také ze 60. let). Blahynkova kniha vyšla v době, kdy začaly být znovu vydávány také práce Ladislava Štolla (včetně *Třiceti let bojů za českou socialistickou poezii* – v roce 1975 v přepracované a rozšířené podobě pod názvem *Básník a naděje. Z bojů za českou socialistickou poezii*), přičemž tato souvislost není pouze faktická, ale týká se i samotného Blahynkova způsobu uvažování o české poezii, který je – tak jako u Štolla – založen na představě *boje* „pozemšťanských básníků“, kteří reprezentují vývojovou linii socialistické poezie, se „spiritualistickými básníky“. Ono „pozemšťanství“ podle Blahynky vystihuje spjatost socialistických básníků se zemí, tedy s materialistickým založením socialistického člověka, které se pro tyto „pozemšťanské básníky“ zároveň stává natolik silným životním (sebe)určením a tématem, že ve své tvorbě nepotřebují unikat do žádných jiných

---

<sup>12</sup> Normalizační literární kritikou a interpretací se ve své knize *Vybírat a posuzovat. Literární kritika a interpretace v období normalizace* (2016) podrobně zabývá Petr Andreas.



(spiritualistických či metafyzických) sfér. Neboť socialističtí básníci jsou spojeni se společenským děním a se všemi lidmi ve společnosti. Rovněž pojem „spiritualistická poezie“ Blahynka používá ve svých výkladech české poezie 20. století velmi konkrétně a – z perspektivy normalizační marxistické literární historiografie – zcela zřetelně: jako „spiritualistickou recidivu“ totiž Blahynka označuje dění v české poezii 60. let, kdy museli „básníci-pozemšťané“ (např. Jiří Taufer či Miroslav Florian) „bojovat“ se spiritualistickými básníky (exemplárním představitelem byl pro Blahynku Jiří Gruša) o zachování pozemské, socialistické poezie a bránit se útokům v podobě nejružnějších článků (zvláště v časopise *Tvár* a v *Literárních novinách*) apod.

Dialektické rozdělení vývojových linií české poezie po roce 1945 na „pozemšťanskou“ a „spiritualistickou“ se v Blahynkově koncepci samo o sobě stává základem pro vytvoření básnického kánonu, který se – v přímé návaznosti na Štollův kánon socialistické poezie z 50. let – odvíjí od dvou ústředních básnických osobností: S. K. Neumanna a Jiřího Wolkera. V Blahynkově kánonu „pozemšťanské poezie“ dále figurují následující básníci: K. Biebl, V. Nezval, M. Pujmanová, F. Branislav, F. Nechvátal, K. Kapoun, F. Hrubín, J. Taufer, J. Kainar, I. Skála, M. Florian a V. Závada. Z uvedených básníků, kteří reprezentují kánon „pozemšťanské poezie“, podle Blahynky zaujímá významné místo – též v souvislosti se svými nejen básnickými aktivitami v kontextu „spiritualistické recidivy 60. let“ – Jiří Taufer:

Spiritualistická recidiva české poezie v šedesátých letech, logicky i takticky spojená s útoky na Neumanna, Nezvala a Biebla i ještě Wolkra, narazila na rozhodný odpor právě u Jiřího Taufera zcela zákonitě. Taufer spolu s dalšími osobnostmi české literatury, s Ladislavem Štollem, Václavem Pekárkem, Vladimírem Dostálem, Miroslavem Florianem pokračuje v Neumannově a Nezvalově zápase proti spiritualismu. A protože není jen kritik a esejista, ale také vynikající básník, a protože poezii neodděluje od své ostatní aktivity, i v poezii bojuje, i jí [...] naplňuje a rozvíjí velkou tradici boje proti „zduchařování“ poezie a za materialismus.

(BLAHYNKA 1977: 23–24)

Jestliže Jiří Taufer v Blahynkově kánonu představuje básníka, který nikdy „nezradil“ svou „pozemšťanskou“ básnickou podstatu a navíc (nejen) v 60. letech plnil úlohu obránce zakladatelů linie „pozemšťanské poezie“, např. František Hrubín, jehož básnická tvorba až do 40. let spadala do kontextu „spiritualistické poezie“, se podle Blahynky k linii „pozemšťanské poezie“ připojil až svými díly z poválečného období, počínaje rokem 1945 (*Jobova noc*; *Chléb s ocelí*). V Blahynkově pojetí kánonu „pozemšťanské poezie“ si tedy můžeme povšimnout také toho, jaký status přísluší konkrétním básníkům: zakladatelé a učitelé (S. K. Neumann, J. Wolker), jejich přímí následovníci (J. Taufer, M. Florian, I. Skála aj.), kteří na své učitele navazovali v boji o prosazení a vítězství „pozemšťanské poezie“ (ve společnosti, tj. v povědomí širší čtenářské veřejnosti) a také v obraně svých básnických učitelů, čelících kontinuálním útokům ze strany „spiritualistických básníků“; a také ti, kteří ve své tvorbě museli projít delší vývojovou (názorovou) cestou (F. Hrubín) – aby se

„poučili“ a dospěli k materialistickému nahlížení skutečnosti, které představuje základ pro tvorbu „pozemšťanské poezie“.

Příručky Ladislava Štolla, Jana Petrmichla a Milana Blahynky lze z hlediska vztahu kulturní paměti a české poezie druhé poloviny 20. století chápat jako tři synekdochické příklady institucionalizované paměti, tj. literární historiografie, která se výrazně spolupodílí také na utváření a/či přetváření literárního kánonu (v konkrétním politicko-společenském kontextu). Vzhledem k tomu, že po roce 1948 došlo k rozštěpení české literatury do tří linií, tj. oficiálně vydávaná literatura, ineditní (samizdatová) literatura a exilová literatura, společným rysem všech tří publikací je omezení se pouze na oficiálně vydávanou literární produkci, která podléhala ideologickým požadavkům a zásahům vládnoucí komunistické moci a jejích institucí – zvláště cenzury. Štoll, Blahynka i Petrmichl pracují především s těmi formami cenzury, které představuje buď úplné zamlčování „paralelních“ básnických kontextů, tj. autorů, kteří nesmějí oficiálně publikovat, autorů, kteří odešli do exilu, a také vězněných autorů, anebo negativní vymezování se vůči autorům, u nichž se poukazuje na jejich „neslučitelnost“ se zařazením do kánonu socialistické poezie. Obě tyto formy cenzury, které komunistický režim používal v oblasti kultury, resp. kulturní ideologie, a tedy i literární historiografie, představují různé (úzce propojené) formy zapomnění (srov. CONNERTON 2012: 169–170).

Každá ze tří literárněhistorických příruček nicméně představuje různý typ ideologického výkladu české poezie 20. století, a to v několika ohledech: (1) z hlediska kulturně-politického a společenského kontextu, pro nějž byly určeny, (2) s tím související mírou ideologizace literárněhistorického výkladu i (3) svou formou. Jestliže jedním z klíčových úkolů příruček Ladislava Štolla a Milana Blahynky bylo „přepsat“ literárněhistorický výklad české poezie, který byl do té doby platný, a přetvořit kánon české poezie podle ideologických potřeb a požadavků nově nastolené politicko-společenské situace (přičemž Štollovu přednášku, resp. knihu lze označit spíše za ideologickou než literárněhistorickou příručku), v případě Petrmichlovy knihy lze hovořit o výkladu, který vycházel z konzervativních marxistických názorových stanovisek – což jinými slovy znamená, že pojednával pouze o české literatuře, která byla v letech 1945–1960 oficiálně vydávána – a který lze chápat jako primárně literárněhistorický, nicméně stále podřízený nahlížení skrze ideologicko-estetickou normu.

S institucionalizovanou pamětí literární vědy, literatury a společnosti po roce 1945, resp. po roce 1948 úzce souvisela také instituce Svazu československých spisovatelů (SČSS), který vznikl v roce 1949 sloučením Syndikátu českých spisovatelů a Spolku slovenských spisovatelů (srov. BAUER 2003: 34–87). Samotný vznik SČSS se stal mezníkem nejen z hlediska institucionalizované paměti literárního života, ale z hlediska kulturní paměti v širším smyslu, neboť

ustavením SČSS bylo institucionálně stvrzeno, kteří spisovatelé (dále) mají zůstat v širším společenském povědomí, v kolektivní paměti a kteří mají být naopak z kolektivní paměti vymazáni, zapomenuti – tím, že těmto spisovatelům bylo (zcela) znemožněno oficiálně publikovat, případně byli uvězněni.

Významné dějinné momenty a mezníky v kontextu poválečné české literatury a literárního života se promítaly i do průběhu sjezdů SČSS – připomeňme pouze několik stěžejních faktů: na II. sjezdu v dubnu 1956 František Hrubín, Jaroslav Seifert i Vítězslav Nezval ve svých vystoupeních vnesli do diskuse téma rehabilitace spisovatelů, kteří v té době nemohli (oficiálně) publikovat či měli omezené publikační možnosti, a také téma vězněných spisovatelů, k jejichž propuštění vyzývali (srov. BAUER 2011: 26–32); IV. sjezd v červnu 1967, během nějž zaznělo mnoho kritických projevů, reflektujících literární i celospolečenské problémy 50. let i soudobou politiku KSČ, se stal jedním ze symbolů celkového politického a společenského uvolnění 60. let, předznamenávajících „pražské jaro“. Na přelomu května a června 1972 proběhl ustavující sjezd „nového“ Svazu českých spisovatelů (SČS), na němž bylo schváleno ideové směřování, vycházející z ideologických požadavků procesu „normalizace“ v oblasti kultury, a mnoho členů „starého“ Svazu bylo vyloučeno.

Také pro charakteristiku sjezdů SČSS/SČS, které se konaly mezi lety 1949–1989, by bylo možné použít metaforu *míst paměti* (srov. NORA 1998: 14–15): sjezdy spisovatelů sdružovaly a uchovávaly v kolektivní paměti společnosti jednak povědomí o spisovatelích, kteří byli členy SČSS/SČS, tj. byli součástí funkční paměti, a jednak představovaly synekdochickou platformu, jejímž prostřednictvím byla spoluutvářena institucionalizovaná forma paměti literatury, literární vědy a společnosti a jejímž prostřednictvím docházelo i k přetváření oné institucionalizované formy paměti.

## 2. Literární žánry jako místa paměti

Astrid Erlová a Ansgar Nünning rozčleňují uvažování o literárních žánrech jako místech paměti do tří podoblastí, tj. literární žánry jako místa literární paměti, místa individuální paměti a místa kulturní paměti, a vzájemné vztahy těchto tří podoblastí charakterizují následovně: „Žánry lze v mnoha ohledech chápat jako konvencionalizovaná místa paměti: [Žánry] sehrávají roli pro literární, individuální a kulturní paměť – a představují významné centrální místo při propojování a přechodech mezi těmito třemi rovinami“ (ERLLOVÁ – NÜNNING 2003: 10).<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Vzhledem k tomu, že přehled literárněvědných koncepcí paměti, který ve své studii představili Astrid Erlová a Ansgar Nünning (a tedy i pojetí literárních žánrů), je zaměřen primárně na narativní texty, budeme v našich úvahách chápat pojem *literární žánr* širěji – přesněji řečeno do úvah o žánrech jako místech literární, individuální a kulturní paměti zahrneme i jiné (obecnější) literárněvědné kategorie spojené s oblastí básnictví, které úzce souvisejí s literárními žánry (či „přesahují“ na rovinu literárních druhů): např. epičnost, druhy lyrické poezie apod.

(a) *Žánry jako místa literární paměti*

Literární paměť, tj. intertextualita, představuje samostatný tematický paměťový okruh, jímž se budeme zabývat níže, v samostatné podkapitole. Nicméně na tématu literárních, resp. básnických žánrů lze doložit výše uvedenou tezi Astrid Erllové a Ansgara Nünninga o vzájemném propojení jednotlivých sémantických rovin žánrů: jako míst literární, individuální a kulturní paměti. Pro následující výklad by tedy bylo možné pojem *literární paměť* významově ještě více zúžit a specifikovat jako *paměť žánrů* (*Gattungsgedächtnis*), která je spojena „s konvencionalizovanými systémy očekávání (nahlédnuto z perspektivy kognitivní psychologie: se schématy). Repertoáry specifických žánrových forem jakožto obsahy kolektivní paměti patří ke společným znalostem společností, znalostem, které jednotlivci získávají prostřednictvím socializace a enkulturace“ (IBID.: 11).

V souvislosti s pamětí žánrů se pozastavíme u básnické skladby-pásma Karla Šiktance *Heinovské noci* – již se budeme v rámci naší práce podrobně věnovat v samostatné interpretační kapitole. Zakládajícím – a v tomto smyslu iniciačním – textem žánru pásma se stala báseň „Pásmo“ (1913) **Guillauma Apollinaira** (1880–1918), která v roce 1919 vyšla v českém překladu Karla Čapka a velmi výrazně ovlivnila českou meziválečnou básnickou avantgardu: mj. pásmové básně *Edison* (1928) **Vítězslava Nezvala** (1900–1958) a *Nový Ikaros* (1929) **Konstantina Biebla** (1899–1951), jimiž vrcholila éra básnického poetismu.

Na konci 20. let, kdy čeští (avantgardní) básníci ve své tvorbě poprvé výrazněji použili žánr pásma a kdy do literárního dění vstupovala mladá básnická generace, jež se vymezovala vůči avantgardnímu uměleckému konceptu, žánr pásma na delší dobu „vymizel“ z české poezie a znovu se v dílech českých (a slovenských) básníků – generace autorů sdružených okolo časopisu *Květen* – objevil až na přelomu 50. a 60. let (srov. MACURA 2008: 271–280). Z hlediska paměti žánrů patří *Heinovské noci* Karla Šiktance k básnickým dílům, která čtenářům na přelomu 50. a 60. let znovu *připomněla* žánr, v první polovině 50. let „odsunutý“ ze čtenářské paměti, neboť tehdy byly preferovány nejjednodušší možné básnické žánry, resp. formy, např. písňové formy (častušky), snadno přístupné pro nejširší čtenářskou veřejnost. V této souvislosti by bylo možné si položit otázku, zda si běžní čtenáři v první polovině 50. let byli schopni spojit – a v tomto smyslu se rozpomenout na souvislost – autora takových děl, jako byly poémy *Stalin* (1949) a *Zpěv míru* (1950), Vítězslava Nezvala, např. s výše zmiňovanou pásmovou básní *Edison* z konce 20. let. Jinými slovy řečeno, jedná se v tomto případě o to, zda (a do jaké míry) již byly individuální čtenářské paměti jednotlivců „poznamenány“ širším ideologickým procesem „přepisování“ kolektivní paměti – ve sféře básnických žánrů.

(b) *Žánry jako místa individuální paměti*

Vyjdeme-li z teze Astrid Errlové a Ansgara Nünninga, že žánry „(re)konstituují individuální vzpomínky a sehrávají důležitou roli též při konstrukci a zprostředkování životní zkušenosti v rámci komunikativní paměti“ (ERRLOVÁ – NÜNNING 2003: 12), můžeme tuto tezi, jež se vztahuje k tématu žánrů jako míst individuální paměti, opět doložit na konkrétním příkladu básnického díla, jemuž se budeme v rámci naší práce podrobně věnovat v samostatné interpretační kapitole: básnické sbírce Josefa Hanzlíka *Lampa* (1961). Typickým znakem Hanzlíkovy sbírky je výrazná epičnost (lyrických) básní, jak to ostatně naznačuje název prvního oddílu sbírky: „Příběhy“. Přestože epičnost (epická struktura) je literárněvědným pojmem, který již vlastně spadá do oblasti literárních druhů, chápeme jej v rámci tohoto výkladu ve smyslu specifického modu zobrazování v (lyrické) poezii, který úzce souvisí s oblastí literárních žánrů a (jak ukážeme) potvrzuje též poslední výše citovanou tezi Astrid Errlové a Ansgara Nünninga.

Uvažujeme-li o tematizaci, resp. způsobu zobrazení vzpomínek v básnických (a obecně literárních) dílech, a to i s výrazně autobiografickou stylizací vzpomínajícího (lyrického) subjektu, vždy je třeba počítat právě s tím, že se jedná o literární stylizaci, tj. nikoli o faktické případy, které vycházejí z empirických podkladů. Nicméně i podoby literární reprezentace vzpomínek v mnoha ohledech potvrzují fakta podložená empirickými výzkumy. V Hanzlíkově sbírce *Lampa* hlavní tematický okruh vzpomínek tvoří vzpomínky na dětství a dětské prožitky z období druhé světové války, vzpomínky lyrického subjektu jsou tedy (z perspektivy časového odstupu) stylizovány do autobiografické podoby a dětské perspektivy nahlížení a vnímání světa. Fakt, že Hanzlíkovy básně jsou založeny na výrazné epičnosti, lyrickému subjektu umožňuje vzpomínat na dětství v období války prostřednictvím ucelených syžetů, díky nimž konkrétní vzpomínky získávají zřetelnou výpovědní hodnotu, a vzpomínané lidi, jevy a události tak lze nahlédnout s časovým odstupem v dalších (nových) významových souvislostech. Z hlediska epičnosti, resp. syžetové struktury Hanzlíkových básní je rovněž velmi typické, že důležitou součástí mnoha vzpomínek lyrického subjektu na dětství v období války je určitý iniciační moment, který by bylo možné chápat jako moment symbolizující přechod z dětství do další životní etapy (do etapy dospívání). Na příkladu epičnosti chápané jako specifický modus zobrazování v (lyrické) poezii, který úzce souvisí s literárními žánry, jsme poukázali na to, jakým způsobem literární žánry fungují jako místa individuální paměti.

### *(c) Žánry jako místa kulturní paměti*

Také pro uvažování o žánrech jako místech kulturní paměti jsou podstatné následující rysy kulturní paměti, které uvádí Jan Assmann: „Pod pojmem kulturní paměti shrnujeme soubor navracejících se textů, obrazů a rituálů, jenž je vlastní každé společnosti a každé epoše; „péčí“ o ně skupina ustaluje a zprostředkovává svůj vlastní obraz, především (nikoli však výlučně) kolektivně sdílené vědění o minulosti, o něž skupina opírá vědomí své jednoty a jedinečnosti“ (ASSMANN 2015: 57). Důležitým znakem onoho kolektivně sdíleného vědění o minulosti je proměnlivost jeho obsahu v souvislosti s konkrétní kulturou a/či historickou epochou.

Jakým způsobem mohou literární žánry fungovat jako místa kulturní paměti, se pokusíme ukázat na proměnách české poezie, k nimž docházelo v první polovině 50. let a o nichž jsme se zmínili již výše v souvislosti s žánrem pásma jako místa literární paměti. Jestliže do roku 1948 probíhal imanentní vývoj české poezie přirozeně v tom smyslu, že do tohoto imanentního vývoje nebylo ideologicky zasahováno do takové míry, jako tomu bylo po roce 1948, tj. v jednotlivých literárněhistorických etapách „vedle sebe“ koexistovaly různé básnické generace, různé autorské poetiky, různé básnické tradice, různé typy poezie a básnických žánrů atd., v první polovině 50. let došlo k mnoha výrazným (ideologickým) zásahům do onoho imanentního vývoje. Již samotný fakt, že v podstatě jediným vzorem ze světových literatur pro to, jak by měla česká poezie – a literatura obecně – „vypadat“ a jakou funkci by měla plnit v kontextu socialistické společnosti, se stala sovětská poezie (literatura a kultura), znamenal narušení kontaktu s jinými básnickými tradicemi, které do roku 1948 ovlivňovaly a inspirovaly české básníky (mj. francouzská, anglo-americká a německojazyčná básnická tradice). Primární funkcí poezie – a umění vůbec – již v první polovině 50. let nebyla funkce estetická, nýbrž ideologicko-estetická a společenská. Tyto „požadavky“ politické moci na umění znamenaly v případě poezie především: omezení svobodného výběru básnických témat, resp. vymezení repertoáru „předepsaných“ témat (oslava socialismu, vůdčí osobnosti socialismu, V. I. Lenin, J. V. Stalin a Klement Gottwald, osobnosti historicky spjaté s „bojem za socialismus“, práce a pracující lid, různá historická a politická výročí atd.) a také požadavek na srozumitelnost pro nejširší čtenářskou veřejnost (pracujících). S požadavkem na srozumitelnost souvisela také typická forma (žánr) lyriky, již se stala písňová forma a častuška, přejímaná ze sovětské básnické (písňové) tradice. Zatímco např. reflexivní a spirituální lyrika či sonet jakožto tradiční druhy a formy lyriky byly v první polovině 50. let de facto vymazány z kulturní paměti, píseň získala status kanonického žánru lyriky. V kontextu soudobé české poezie došlo k tomu, o čem se Aleida a Jan Assmannovi zmiňují v souvislosti se vztahem literárního stylu a kánonu: „Styly se rozvíjejí i vyčerpávají v bezprostřední závislosti na společenském konsenzu. Ale styl se může stát kánonem, pokud dojde k jeho opětovnému *návratu* v jiném kontextu“

(ASSMANNOVÁ – ASSMANN 2012: 37; zvýraznili A. A. a J. A.).

### 3. Paměť literatury: intertextualita

Pojem *paměť literatury* bude v kontextu naší práce chápán a užíván primárně ve smyslu *intertextuality*, tak jak tento pojem ve své kulturně-sémiotické koncepci vymezila německá slavistka a literární teoretička Renate Lachmannová ve své stěžejní knize *Paměť a literatura. Intertextualita v ruské moderně* (1990) – zejména v návaznosti na myšlenky Michaila Bachtina, Julie Kristevy, kulturní sémiotiku Tartuské školy a také na antickou rétorickou a filosofickou tradici. Při výkladu pojmu *intertextualita* Lachmannová využívá metaforu *palimpsestu*, jež poukazuje na literaturu jako specifickou oblast *kulturního prostoru*, utvářeného prostřednictvím sítě textů. Do tohoto prostoru neustále vstupují nové texty, které se vrství na korpus starších textů, „prosvítajících“ do textu nově se včleňujících. Celý tento systém tak funguje jako *prostor paměti*:

Není prostor mezi texty vlastním prostorem paměti? Nemění také každý text prostor paměti, kdykoli proměňuje architekturu, do níž se vписuje? Prostor mezi texty a prostor v textech, který vzniká ze zkušenosti prostoru mezi texty, vytváří ono napětí mezi mimotextově mezitextovým a vnitrotextovým, které musí čtenář „vydržet“. Prostor paměti je do textu vepsán stejným způsobem, jako je text vepsán do prostoru paměti. Paměť textu je jeho intertextualita. [...] [literatura] kultuře zakládá její paměť; je děním paměti; vписuje se do prostoru paměti, který sestává z textů.

(LACHMANNOVÁ 2002: 36)

Lachmannová pracuje se třemi modely intertextuality<sup>14</sup>:

- (1) *Model participace* je založen na dialogické koexistenci textů nově vstupujících do literatury se „staršími“ texty – na vzpomínání na texty, které jsou již pevně zakotveny v literární tradici.
- (2) *Model tropiky* naopak představuje „boj proti cizím textům“ a snahu zcela se vůči „starším“ textům vymezit a vymanit se z jejich vlivu.
- (3) *Model transformace* je určitým propojením obou předchozích modelů. Koexistence textů v sobě ovšem zahrnuje výrazný prvek distance: cizí (starší) texty jsou v nově vznikajících textech pojímány jakožto součást „velké textové hry“, nové texty projevují svou suverenitu a uzurpují cizí texty podle svých strategických potřeb (IBID.: 39–43).<sup>15</sup>

Lachmannová intertextualitu úzce spojuje rovněž s *literární topografií*. Při uvažování o ní

14 Přehled dalších koncepcí intertextuality (J. Kristeva, M. Riffaterre, J. Starobinski, L. Jenny, G. Genette aj.) Lachmannová podává a přehodnocuje ve své knize *Paměť a literatura. Intertextualita v ruské moderně* v rámci kapitoly „Intertextualita a dialogičnost“ (srov. LACHMANNOVÁ 2001: 243–253). Ke koncepcím intertextuality viz též první kapitolu knihy Jiřího Homoláče *Intertextovost a utváření smyslu v textu* (1996) (srov. HOMOLÁČ 1996: 9–40).

15 V souvislosti s fungováním textových strategií intertextuality z pohledu čtenáře Lachmannová uvažuje o možnosti postulovat dimenzi „implicitního textu“, který chápe jako „místo protnutí přítomného a nepřítomného textu, místo interference textů, které kulturní zkušenosti zprostředkovaly a zakódovaly jako zkušenosti komunikativní. Jako suma intertextů odkazuje implicitní text v odkazu na cizí texty sám na sebe, a tak konstituuje svůj vlastní metatext“ (LACHMANNOVÁ 2001: 252).

vychází z myšlenek, na jejichž základě byla ustavena antická mnemotechnika, tj. z představy, že paměť, resp. schopnost vzpomínání funguje na základě prostorového uspořádání ukládaných vzpomínek (dat), které zůstávají v paměti – a mohou být znovu-vyvolávány (jako obrazy). Jedná se tedy v tomto případě o mnemotechnický koncept loci et imagines, se kterým pracoval mj. již Cicero. A právě významná kulturní centra – města, která se stala též výraznými literárními topoi (Řím, Paříž, Petrohrad aj.) – korespondují s architektonickým založením paměti včetně paměti literatury, tj. intertextuality, jež je utvářena prostřednictvím prostorového uspořádání korpusu textů a jejich vzájemných vztahů – vzájemné dialogičnosti. Na příkladech obrazů měst v literatuře Lachmannová dále ukazuje význam pojmu *simulakrum*, který je již od antiky spojen s problematikou reprezentace nepřítomného jevu a úzce souvisí s fenoménem vzpomínky a obrazu, jehož prostřednictvím je vzpomínka uchovávána a přenášena. Jedná se o jev, který se prezentuje jako existující, avšak jeho referent není přítomen, případně je pozměněn autorovou fantazií apod.

Vrátíme-li se ke stěžejnímu pojmu kulturně-sémiotické koncepce Renate Lachmannové, k pojmu *intertextualita*, a k metafoře palimpsestu jakožto výkladovému prostředku intertextuality, dostáváme se zároveň zpět k samotné metaforice paměti/vzpomínání, o níž ve své knize *Prostory vzpomínání* komplexně pojednává Aleida Assmannová, resp. k metaforice spjaté s písmem, jež je dále zastoupena metaforami voskové tabulky, pečeti a (božské) knihy, a také k typické prostorové metafoře knihovny (srov. ASSMANNOVÁ 2006a: 151–158). Rovněž tyto tradiční metafory ukazují, že spojení paměti a literatury bylo odedávna chápáno jako zcela přirozené a že literatura vždy byla pojímána jako neomezený prostor veškerého vědění, do nějž neustále vstupují – jsou vpisovány – nové texty, informace, poznatky atd. Prostorovost, jež je ve výše uváděných metaforách implikována, zároveň opět odkazuje k základním aspektům antického umění paměti a mnemotechniky, v jejímž rámci hrál systém prostorového uspořádání údajů (vzpomínek), které měly být jednak spolehlivě uloženy a jednak umístěny v paměti takovým způsobem (např. lineárně, jako tomu bylo při vyrývání písmen do voskové či hliněné tabulky anebo jako je tomu při zapisování písmen na papír), aby logika daného uložení napomáhala při jejich znovuvybavování, podstatnou roli. Souvislost literatury a paměti s ohledem na prostorové konotace je podle Renate Lachmannové třeba chápat jako vytváření kulturních makroprostorů: „Intertextualita textů ukazuje, jak se kultura stále znovu píše a přepisuje, kultura jako knižní a znaková kultura, která se prostřednictvím svých znaků stále znovu nově definuje. Psaní je aktem paměti a zároveň novou interpretací (knižní) kultury. Každý konkrétní text jako navržený prostor paměti konotuje makroprostor paměti, který reprezentuje kulturu nebo je jako kultura přijímán“ (LACHMANNOVÁ 2002: 37).

Jako konkrétní příklad básnického díla, jehož významová výstavba je založena na utváření



různých významových vztahů a souvislostí prostřednictvím intertextových odkazů a jemuž se budeme věnovat v samostatné interpretační kapitole naší práce, můžeme uvést skladbu Ivana Diviše *Odchod z Čech*, jejíž vznik je datován do roku 1981, kdy již Diviš žil v tehdejší NSR, kam v roce 1969 emigroval. V uvedené básnické skladbě, resp. v oddílech „Prodaná nevěsta“ a „Požár Národního divadla“, Diviš – prostřednictvím básnických promluv lyrického subjektu, vypovídajícího z perspektivy emigranta – reflektuje též normalizační dění v Československu na přelomu 70. a 80. let a v rámci těchto reflexí se zaměřuje též na dvě úzce propojená topoi: topos Prahy a topos Národního divadla. Především v souvislosti s druhým uvedeným toposem – coby kanonickým toposem – ovšem Diviš v rámci vytváření významových souvislostí prostřednictvím intertextových odkazů využívá především výše zmiňovaný model intertextuality, který Renate Lachmannová označuje jako *model transformace* a k jehož typickým znakům patří mj. i to, že s původním, odkazovaným textem/kontextem „nakládá bezohledně“ (IBID.: 40). Ještě přesněji řečeno, jedním ze stěžejních významových, resp. rétorických prostředků, s nímž Diviš (nejen ve skladbě *Odchod z Čech*) často pracuje také v rámci vytváření intertextových odkazů, je *ironie* – jako jedna z forem vytváření významového (hermeneutického) odstupu.

#### **4. Mimesis paměti: literární ztvárnění procesů a problémů individuální a kolektivní paměti**

V následujících úvahách „v základních obrysech“ představíme způsoby básnického ztvárnění tématu (individuální a kolektivní) paměti v dílech, jimž se budeme podrobně věnovat v jednotlivých interpretačních kapitolách naší práce. Vyjdeme z následující teze Astrid Erillové a Ansgara Nünninga: „Literární texty vynikají tím, že se odvolávají na verze minulosti a koncepty paměti jiných symbolických systémů – psychologie, náboženství, historie, sociologie atd. – a mohou kulturní znalosti pregnantně vyjádřit specificky literárními prostředky (např. jazykovými obrazy, sémantizovanými formami či užitím specificky fikčních privilegií, jako je zobrazení vnitřního světa)“ (ERLLOVÁ – NÜNNING 2003: 19).

Nyní v základních bodech nastíníme podoby a způsoby ztvárnění paměti z hlediska mimese v šesti básnických dílech, o nichž pojednávají samostatné interpretační kapitoly naší práce.

Vladimír Holan v básnickém příběhu „Návrat“ zpracoval klasický paměťový topos návratu lyrického vypravěče do prostoru domova (rodné vsi). Lyrický vypravěč se vydává na hřbitov, kde hledá hrob své matky, a při procházení mezi ostatními hroby se mu vybavují vzpomínky, spojené s konkrétními jedinci, kteří jsou v jednotlivých hrobech pochováni. Z hlediska paměti (ztvárnění paměti) v Holanově „Návratu“ zde můžeme poukázat alespoň na dva typické aspekty: je příznačné, že pro básnické ztvárnění toposu návratu Holan zvolil epickou formu – básnický příběh, který je tvořen mnoha mikropříběhy s podobnou syžetovou strukturou; příznačné je i to, že hlavním

prostorem (v) paměti je v Holanově příběhu prostor hřbitova, tedy prostor s velmi pevným uspořádáním, spojený (kulturněhistoricky) též s pohřebními rituály a s kulturou vzpomínání na mrtvé.

Básnická sbírka Jana Zahradníčka *Dům Strach* obsahuje básně, které vznikaly v průběhu prvních pěti let Zahradníčkova devítiletého věznění (1951–1960), tj. básně, které si Zahradníček musel vštěpovat do paměti (primárně) formou memorování. Vzhledem k tomu, že poezie pro Jana Zahradníčka představovala ojedinělou, ba takřka jedinou možnost pro uchovávání kontinuity (osobní) identity a paměti – přičemž proces básnické „tvorby“ byl v kontextu autorovy vězeňské životní existence velmi úzce (byťstně) provázán s procesem vzpomínání –, většina básní měla jednotný tematický základ, který tvořila především témata rodiny, domova, přírody, víry a náboženství a také téma vězeňské zkušenosti. Ustálený okruh zmíněných básnických témat mohl Zahradníčkovi později pomoci jednak ke snažšímu znovu-vybavení vězeňských básní, uchovávaných v paměti bez písemného záznamu, a jednak prostřednictvím vzpomínek, spojených s oněmi nejtypičtějšími tématy, udržovat si povědomí o přirozeném životním řádu a rytmu, tj. o životním řádu a rytmu vně vězeňskou realitu – v důvěrně známém prostředí, v prostoru domova –, a spojení s ním.

O *Heinovských nocích* Karla Šiktance jsme se v této kapitole zmínili již výše, v souvislosti s žánrovým vymezením této básnické skladby-pásma. Žánr pásma Šiktancovi umožnil jednak rozvrhnout fikční (lyrický) svět tohoto díla do několika časoprostorových rovin a jednak také ztvárnit hlavní téma skladby, lidickou tragédii, z hlediska paměti ve velmi podrobných nuancích. Zobrazení postupného vyhlazování Lidic, které zprostředkovává lyrický mluvčí, je zároveň pronikáním do různých významových (paměťových) vrstev prostoru Lidic: lyrický mluvčí svými promluvami znovu-proniká zpět k původní podobě sociálních vztahů a souvislostí, původní koexistence sakrálních a profánních míst v obci atd. – před vyhlazením obce.

Typickým strukturním znakem básní Josefa Hanzlíka ze sbírky *Lampa* je jejich autobiograficky stylizovaná forma vzpomínek na dětství v období druhé světové války a na způsob dětské perspektivy nahlížení a vnímání světa. Jak jsme uvedli již výše, v souvislosti s úvahami o literárních žánrech jako místech individuální paměti, básně Hanzlíkovy sbírky – zvláště oddílu „Příběhy“ – se vyznačují výraznou epičností, jež vytváří základ pro to, že vzpomínky se v paměti (lyrického subjektu) uložily v podobě určitých, z hlediska epické (narativní, resp. příběhové) struktury) „zřetelných“, syžetových forem. Na základě těchto syžetových forem konkrétní vzpomínky získávají zřetelnou výpovědní hodnotu a umožňují nahlédnout vzpomínané lidi, jevy a události s časovým odstupem v dalších (nových) významových souvislostech.

Ivan Diviš svou exilovou básnickou skladbu *Odchod z Čech* pojál též jako způsob, jak lze

prostřednictvím básnického ztvárnění přehlédnout a přehodnotit životní zkušenost emigranta a zároveň události, které se – v téže době, kdy již Diviš, resp. lyrický subjekt *Odchodu z Čech* vypovídá z perspektivy exulanta – odehrávají v normalizačním Československu (jež se Diviš v důsledku proměny politických okolností po roce 1968 rozhodl opustit). Jedním z typických formálních znaků Divišovy skladby je performativita básnické řeči – performativita, jež zdůrazňuje zaměření básnického subjektu (autora) na samotnou oblast řeči a jazyka (též ve smyslu národního jazyka, jímž je skladba napsána). Pro Divišův způsob básnické reflexe paměťových témat, tj. zejména topoi české historie a kultury, je klíčovou rétorickou figurou *ironie*, jejíž platnost a potenciál působení na recipientovu schopnost reflexe ironizovaných jevů, je založena na předpokladu odstupu básnického (autorského) subjektu vůči ironizovaným jevům. Předpoklad odstupu Divišovi umožnil reflektovat taková kanonická topoi české kultury, jako je např. Národní divadlo, velmi relativizujícím způsobem, který jako by status oněch kanonických kulturních topoi hodnotově „snižoval“.

Emil Juliš, jenž byl celoživotně spjat s regionem Mostecka, se ve své sbírce *Blížíme se ohni* tematicky zaměřil na zobrazení postupné likvidace starého Mostu a na problematiku ekologie, resp. ekologie kultury obecně. Prostor (starého) Mostu a Mostecka jako prostor (v) paměti v Julišových básních symbolizuje fenomén Zóny, jež ztvárňuje jakýsi specifický kulturní „mezi-prostor“ krajiny Mostecka, z jehož paměťových vrstev jsou prostřednictvím básnické řeči, básnických promluv (lyrického subjektu) vyvolávány různé kulturní odkazy, kontexty a souvislosti, které se „vnořují“ do časoprostoru devastované, mizející krajiny 80. let 20. století – a významově se „proplétají“ s nově vytvářenými reáliemi v prostoru Mostecka. Zakládajícím prvkem Julišových básnických obrazů prostoru devastovaného Mostecka se stává fragment a poetiku a estetiku sbírky *Blížíme se ohni* lze v tomto smyslu charakterizovat jako poetiku a estetiku fragmentu.

### **Epilog: základní formy používání kulturní paměti: funkční paměť a úložná paměť**

Utváření kulturní paměti ve druhé polovině 20. století – zaměříme-li se primárně na období mezi lety 1948–1989 – podléhalo ideologickým zásahům vládnoucí komunistické moci, která, tím, že kladla důraz zvláště na utváření a dohled nad aspektem kolektivnosti paměti (čímž zároveň „pod ideologickým dohledem“ zůstávala i dimenze krátkodobé, každodenní komunikace, tj. komunikativní paměti), usilovala o „přepsání“ individuálních pamětí jednotlivců: ať už tím, že výrazně pracovala také se zapomněním jakožto ideologickým nástrojem, který mohl mít buď formu (úplného) mlčení o určitých tématech, která neměla být (z různých důvodů) reflektována, a/nebo uvězněním „nepřátelských“/„nežádoucích“ jedinců, kteří měli být (de facto) vymazáni z kolektivní paměti apod.; jinou důležitou formu utváření, resp. přesněji přetváření („přepisování“) kulturní

paměti, představovalo vytváření nových obsahů kulturní paměti, tj. nových emblémů a symbolů, nových (historických) syžetů a také nových historických (politicko-historických) mezníků, které se měly stát základními pilíři „nové“ kulturní paměti a identity socialistické společnosti (srov. TODOROV 1998a: 91–93).

Způsoby a formy konstituování kulturní paměti a vytváření obrazu (o) minulosti, které využíval komunistický režim po roce 1948, zároveň úzce souvisejí s faktem, že komunistická ideologie byla – zvláště v 50. letech – založena (primárně) na perspektivě orientované na přítomnost, resp. budoucnost, a minulost, a tedy i dimenze kulturní paměti a procesy kulturního vzpomínání měly sloužit jako ideologické „podklady“, potvrzující teze o přítomném vývoji a směřování k budoucím vizím a představám (srov. MACURA 2008: 14–15). Takováto forma používání – resp. přesněji řečeno ideologického zneužívání – kulturní paměti pro aktuální mocenské potřeby „tady a teď“ Aleida Assmannová nazývá *funkční paměť* (*Funktionsgedächtnis*). Jedním ze způsobů používání funkční paměti, jejímž typickým znakem je právě úzké spojení s vládnoucí politickou mocí, je proces *legitimizace*, který souvisí s tím, že „vládci neuzurpují pouze minulost, nýbrž také budoucnost, chtějí být vzpomínáni a za tímto účelem si stavějí pomníky svých činů. [...] Vládnoucí moc se legitimizuje retrospektivně a zvětňuje se prospektivně“ (ASSMANNOVÁ 2006a: 138). Jinou formu používání kulturní paměti, již Assmannová rozlišuje, představuje *úložná paměť* (*Speichergedächtnis*), jež se utváří v dlouhodobé historické perspektivě a lze ji charakterizovat jako „rezervoár budoucích funkčních pamětí“ (IBID.: 140). Souhrnně řečeno, vztah funkční a úložné paměti lze podle Assmannové vyjádřit následovně: „Tak jako může úložná paměť verifikovat, podporovat či korigovat funkční paměť, může funkční paměť orientovat a podněcovat úložnou paměť“ (IBID.: 142).

Jestliže čeští básníci, kteří se po roce 1948 svými díly spolupodíleli na utváření/přetváření kulturní paměti podle požadavků komunistické ideologie, se z hlediska tématu paměti i možností básnického zpracování daného tématu ocitají ve výrazném obsahovém i formálním „sevření“ funkční paměti, díla básníků, jimiž se budeme zabývat v šesti interpretačních kapitolách této práce – včetně těch děl, jejichž vznik byl velmi úzce spjat s bezprostředně reflektovanou situací přítomnosti, tj. např. vězeňská poezie Jana Zahradníčka –, nepodléhají onomu „sevření“ funkční paměti a můžeme v nich sledovat přirozené propojování a prostupování funkční i úložné kulturní paměti.

Prostřednictvím konceptu *básnických prostorů (v) paměti*, vycházejícího z pojetí kulturní paměti Aleidy Assmannové, který jsme zvolili pro výběr básnických děl-synekdoch, reprezentujících básnickou reflexi obecných (historických) zkušeností, spjatých (více či méně bezprostředně) s totalitními režimy (druhé poloviny) 20. století, nacismem a komunismem, z

hlediska kulturní paměti, se pokusíme v jednotlivých interpretačních kapitolách práce doložit mj. i to, jakým způsobem vybraná básnická díla (v daných dobových kontextech) aktualizovala konkrétní paměťová témata-synekdochy a propojovala dimenze funkční a úložné paměti.

## II. Hledání rozpadajícího se řádu světa (Vladimír Holan: „Návrat“)

### 1. Úvod: základní biografie Vladimíra Holana; vymezení tématu kapitoly

**Vladimír Holan** (1905–1980) vstoupil do literárního dění na konci 20. let, v době vrcholícího poetismu, jehož znaky lze do jisté míry sledovat i v poetice Holanovy první básnické sbírky *Blouznivý vějíř* (1926). Ve druhé sbírce *Triumf smrti* (1930) se začíná formovat osobitý typ autorské poetiky a v následujících třech sbírkách *Vanutí* (1932), *Oblouk* (1934) a *Kameni, přicházíš...* (1937) Holan rozvíjí způsob tvorby, který Xavier Galmiche charakterizuje jako objevení „alternativního“ orfismu“ (GALMICHE 2012: 19). V letech 1938–1939 Holan píše „dokumentárně“ založená díla reagující na politické události podzimu 1938 a okupaci Československa v roce 1939: *Září 1938*; *Odpověď Francii*; *Sen*. Během války se Holan věnoval především psaní básnických příběhů (*První testament*; *Tereška Planetová*; *Cesta mraku*), ale i lyrické tvorbě, která však byla vydána až v 60. letech. Bezprostředně po skončení druhé světové války vznikla Holanova básnická díla, která tematizují válečné události a osvobození (Rudou armádou): *Děk Sovětskému svazu* (1945), *Panychida* (1945), *Rudoarmějci* (1947), *Tobě* (1947).<sup>16</sup>

V této kapitole se zaměříme na Holanův básnický příběh „Návrat“, který byl napsán v závěru specifického kulturního, společenského a politického „mezidobí“ třetí republiky – v roce 1948.<sup>17</sup> Návrat/navracení se představuje bytostný princip lidské schopnosti vzpomínat (si), procesu vzpomínání, který úzce souvisí s (dlouhodobým) konstituováním lidské identity, resp. s potřebou udržování její kontinuity. Typickým rysem samotného procesu vzpomínání a vzpomínek je však také zároveň selektivnost, která velice často vede ke zkreslování vzpomínané minulosti. Vladimír Holan ve svém básnickém příběhu zpracoval téma návratu jako topos návratu lyrického vypravěče do rodné vsi po dvaceti letech. Ústředním prostorem paměti je v Holanově příběhu prostor hřbitova, kam lyrický vypravěč<sup>18</sup> přichází, aby našel hrob své matky. Prochází okolo mnoha hrobů, které v jeho paměti vyvolávají vzpomínky na konkrétní jedince, uložené v jednotlivých hrobech, a na životní příběhy těchto lidí – hrob své matky však nenajde. Nenalezení matčina hrobu, ale také vzpomínky na některé jedince z rodné vsi do nahlížení lyrického vypravěče na (vlastní) minulost

16 Holanově básnické tvorbě 30. a 40. let a bezprostředně poválečné tvorbě se – v širším kontextu Holanovy básnické tvorby – podrobněji věnují především: Xavier Galmiche v monografii *Vladimír Holan, bibliotékář Boha (Praha 1905–1980)* (2009) (srov. GALMICHE 2012: 17–21, 37–89, 108–114, 133–142); Jiří Opelík v knize *Holanovské nápovědy* (2004) (srov. OPELÍK 2004: 7–111); Vladimír Justl v knize *Holaniana* (2010) (srov. JUSTL 2010: 9–38, 43–88, 138–190); Přemysl Blažíček v knize *Sebeuvědomění poezie. Nad básněmi V. Holana* (1991) (srov. BLAŽÍČEK 2011: 9–127).

17 Jako bibliofilie vyšel „Návrat“ až v roce 1957 v knize *Tři*, spolu s příběhy *Sbohem* (napsán 1949) a *Óda na radost* (napsána 1950), v roce 1963 pak vyšel v knize *Příběhy*, zahrnující Holanovu epickou tvorbu z let 1948–1963, a posléze v sedmém svazku Holanových *Spisů*.

18 Vzhledem k tomu, že v Holanově básnické tvorbě od sebe nelze striktně oddělovat lyrické prvky, jež jsou vždy přítomny i v epických dílech, a epické prvky, často (skrytě) přítomné i v lyrických básních (již ve sbírkách ze 30. let), volíme pro označení vyprávěcího a komentujícího subjektu v „Návratu“ pojem *lyrický vypravěč* (srov. ČERVENKA 1991: 123–134; JUSTL 2010: 71–72).

vnáší pochybnosti a narušují kontinuitu jeho osobní identity i kolektivní identity prostoru (v) paměti, tj. prostoru domova. Rozpad původního životního řádu, který prostor domova představoval, vzbuzuje též otázky, jež se (do)týkají budoucí životní perspektivy lyrického vypravěče.

## 2. Textová analýza

Pro textovou analýzu jsme zvolili pasáž z „Návratu“, na níž lze doložit typické jevy související s procesem vzpomínání na konkrétní, lidi, předměty, události a příběhy, resp. „mikropříběhy“, <sup>19</sup> jež jsou s konkrétními lidmi a věcmi spjaty:

5 A sousední? Hrob obsažný od červeně až k šunce porfyru,  
hrob boháče, který si udělal popelník ze střevíčku poézie.  
Host v jeho paláci šel z jednoho těžkého pokoje do druhého,  
až, unaven, byl rád, když mu náhoda  
otevřela tajné dveře do kuchyně.  
V těch pokojích si hráli  
Pelleas a Melisanda a Melisa a Cukrkandla,  
zatímco při večerní slavnosti jsi rád  
lepíval svíčky na schody, abys líp viděl  
10 střevíčky, nohy a stehna stoupajících žen –  
zatímco v levém křídle služtička  
lechťala paty domácí paní ječmenovým vousem  
nebo smutečním chocholem, který krásil koně na pohřbu Hamleta...

15 A jiný hrob, hrob s fotografií  
(na jak dlouho jste tady? a fotografie říká: na okamžik!),  
hrob s fotografií a jménem: Karla Obrazová!  
Vždyť tu jsi znal, říkáš si zdrceně,  
jak prudce dělávala z bláta obídek pro panenky,  
vždyť to byla spolužačka, děvče krasavice,  
20 jež ti z rozvery ukázala, jaké šaty  
si vezme na Boží tělo, a pak šla v jiných!  
Jak je to možné? Kde je to její slovo mluvené,  
kde její střevíčky, kde její šněrovačka, nežli došlo  
k prastaré tragédii mezi Koupilem a Prodanou,  
25 kdepak jsou ty její vášnivé punčochy?  
(A vskutku tážeme se nejdřív spíše po věcech  
než po mrtvých, kteří ty věci opustili,  
neboť ty věci dosud někde možná trvají:  
v otcově věstě trocha tabáku,  
30 po inženýrovi koleje rezavějící na červeném písku,  
koleje, které měly končit v moři,  
po tuberákovi neobraz, ale plášť pocákaný Turnerovou žlutí,  
zečmaťhané střevíce po číšníkovi, který dělával  
k svatební hostině lekníny z ubrousků,  
35 po básníkovi sešitové vydání dluhů,  
po dítěti hrkátko nebo pár vlásků,  
po stávkokazovi (který proslul vyhlášením stávkový stávkokazů)  
trumpeta trubače, jehož jsme při nafouklé produkci pokoušeli tím,

<sup>19</sup> V užívání pojmu „mikropříběhy“, který se vzhledem ke kompoziční struktuře „Návratu“ jeví jako vhodný, navazujeme na terminologii, zavedenou v předchozích výkladech tohoto Holanova básnického příběhu (srov. ČERVENKA 1991: 125).

- 40 že jsme před ním jedli citron nebo okurku,  
po hříšníkově uhelná baň a špitál pro dvanáct chudých,  
po skvělé kuchařce nic, neboť nevěřila na válek  
a bifteky naklepávala svou pěstí,  
po řezbářovi červotoč, to srdce dřevěné loutky –  
45 a po švadlence stále táž tlaková nožka šicího stroje,  
stále probodávaná jehlou...)  
(HOLAN 2002: 116–117)

Již v úvodu textové analýzy je třeba se pozastavit u výpovědi lyrického vypravěče, jež je vyřčena ve verších 26–28: věci jakožto součást předmětné sféry skutečnosti, u nichž existuje pravděpodobnost, že „dosud někde možná trvají“, jsou (pro lyrického vypravěče) přímými nositeli vzpomínek na konkrétní jedince a lidské příběhy. Shrňme si, jaké věci/předměty se lyrickému vypravěči vybavují (viz verše 26–45) a pokusme se vymezit jejich (společné) určení, charakteristiku apod. Tedy: *trocha tabáku v otcově vestě; rezavějící koleje, které měly končit v moři (inženýr); plášť pocákaný Turnerovou žlutí (tuberák); zečmaňhané střevíce po číšníkovi, který dělával ke svatební hostině lekníny z ubrousků; sešitové vydání dluhů po básníkovi; hrkátka nebo pár vlásků po dítěti; trumpeta trubače po stávkokazovi; uhelná baň a špitál pro dvanáct chudých po hříšníkově; nic po skvělé kuchařce, která nevěřila na válek a bifteky naklepávala svou pěstí; červotoč po řezbářovi; tlaková nožka šicího stroje, stále probodávaná jehlou, po švadlence.*

U těchto věcí, které „dosud někde možná trvají“, je možné pozorovat několik základních aspektů, vymezujících jejich status: (1) *souvislosti*, jež znovuoživují vzpomínky, spojené s konkrétními jedinci prostřednictvím jejich *profese* (inženýr, číšník, básník, kuchařka, řezbář, švadlenka); (2) *věci/předměty* spojené s *často/typicky* vykonávanými *činnostmi* (otec, dítě, stávkokaz); (3) *všechny věci a věcné souvislosti*, které určitým způsobem charakterizují konkrétní postavy, zároveň odkazují k *sociálnímu kontextu*, s nímž byl konkrétní člověk spjat. U mnoha z uvedených věcí, resp. jimi vybavovaných vzpomínek, můžeme rovněž pozorovat jednu společnou souvislost, velmi podstatnou z hlediska celého příběhu *Návratu*: znovu-navození (4) *pocitu* jisté *deficitnosti*, vyplývající z nenaplnění životních tuh či z důsledků (tragických) osudových zásahů do života konkrétních lidí, a opětovné *vyjádření* jistého, *marného/zoufalého gesta*, jež se stává velmi intenzivním vzpomínkovým médiem.

Právě gesta jakožto bezprostřední způsob vztahování se ke světu a k druhým sehrávají důležitou úlohu také v „mikropříběhu“, jehož přímým účastníkem byl v mládí sám lyrický vypravěč: rovněž „mikropříběh“ spojený s dívkou Karlou Obrazovou (viz verše 14–25) má syžetovou strukturu, velice podobnou „mikropříběhům“ lidí, o nichž jsme pojednali výše. I zde tvoří syžetové jádro znovu-vyvolaný moment nenaplněného očekávání, nenaplněné touhy – a to na



několika významových úrovních: touhy milostné, tělesné, či ještě přesněji sexuální, a také touhy po komunikaci a setkávání se s milovanou (osudovou) dívkou.

Také ona lidská gesta, která vyjadřují potřebu vztahování se k určité vizi či perspektivě, potřebu zřetelně vymezit svou identitu a svůj „prostor existence“ vůči ostatním lidem, lze v tomto smyslu označit jako *gesta existenciální*. Rovněž samotný akt návratu a proces vzpomínání lyrického vypravěče má status *existenciálního gesta*: jeho vzpomínání je spojeno s bezprostřední potřebou (znovu) *vyprávět příběhy*, neboť právě ony příběhy, resp. mikropříběhy zajišťují spojení lyrického vypravěče s vlastní minulostí, s prostorem domova – *upevňují kontinuitu* jeho osobní *identity*. Jinými slovy řečeno, (1) *proces vzpomínání* vyjadřuje jisté *gesto vztahování se* vyprávějícího-vzpomínajícího subjektu *ke světu*, jisté *chápaní světa*; (2) *vzpomínky lyrického vypravěče* jsou zároveň *do procesu vzpomínání uváděny prostřednictvím gest*, která zůstala v jeho paměti nejintenzivněji zafixována jako charakteristický status konkrétních jedinců, jejich vztahování se ke světu, životního směřování apod.

Interpretaci „Návratu“ se zaměřením na širší celek příběhu i na některé dílčí aspekty se budeme podrobněji věnovat v následujících podkapitolách (viz zvláště podkapitola 3.4).

### 3. Kontexty a souvislosti

#### 3.1. Kontext epické tvorby Vladimíra Holana 40. a 50. let

Po prvních poválečných dílech, v nichž se Vladimír Holan obracel k tématům aktuálního dění – k ukončení války, k připomenutí památky padlých, k osvoboditelům a válečným agresorům –, představoval „Návrat“ navázání na epická díla, jež byla napsána během války, tj. *První testament* (1940), *Tereška Planetová* (1943) a *Cesta mraku* (1944). Zároveň byly v „Návratu“ „předznamenány“ syžety příběhů, které Holan zpracoval a rozvinul posléze v 50. letech. Jestliže jsme výše konstatovali, že mikropříběhy konkrétních jedinců jsou ve vzpomínkách lyrického vypravěče „Návratu“ typicky zprostředkovány ve formě existenciálních gest, vyjadřujících výpovědi o různých podobách bytí ve světě, poznamenaných většinou jistým (vnějším) tragickým životním zásahem či životním nenaplněním, obdobným způsobem Holan ztvárnil rovněž životní určení mnohých postav v poválečných básnických příbězích. Např. v příběhu *Prostě* (napsán 1949) lyrický vypravěč zprostředkovává rozhovor se starcem, který mu vypráví o svém otci: otec vozil kameny na stavbu Národního divadla, ale nikdy po jeho dokončení do něj nevstročil. V příběhu *Sbohem* (napsán 1949) spáchá stařec, jehož jediným životním smyslem zůstala „paraplátka“ sestavená ze špejlí, sebevraždu poté, kdy jsou „paraplátka“ rozfouknuta větrem. V *Ódě na radost* (napsána 1950) se příčinou tragické smrti krásné Lucie stává petrolejová lampa, již Lucie strhne při drhnutí podlahy, a uhoří. Ono drhnutí podlahy je zde zobrazeno přímo jako existenciální gestace s

transcendentním přesahem: „V tom drhnutí bylo něco z tkalcovského člunku, / který by utkával koberec pod nohy Pána Krista. / V tom drhnutí bylo něco z výše chaldejské astrologie, / srážené ke dvěma hvězdám jejích kolenou“ (HOLAN 2002: 157). Také v příbězích *Zuzana v lázni* (napsán 1951) a *Martin z Orle, řečený Suchoruký* (napsán 1951) stojí zdánlivě obyčejná gesta v kontextu běžných životních situací, tj. koupání se nahé ženy v rybníku, resp. nadhánění při lovu, na počátku dramatických událostí, jež fatálně zasáhnou do života hlavních hrdinů, resp. vedou k jejich smrti.

Důležitý inspirační zdroj, z nějž Holan čerpal své náměty, představuje *lidová poezie*. V roce 1938 Vladimír Holan s Františkem Halasem uspořádali výbor z lidové poezie *Láska a smrt*,<sup>20</sup> který byl podruhé, v rozšířené podobě, vydán v roce 1946, tedy nedlouho před napsáním „Návratu“ (srov. KOŽMÍN 1995c: 190–191; GALMICHE 2012: 137–142). Ve druhé polovině 30. let Holan napsal také několik časopiseckých příspěvků, věnovaných tématu lidové poezie. Ve stati „Listujeme-li svazky lidové písně“ (1936) shrnul ony rysy lidové poezie, jež se mu jevily jako nejzásadnější – a to i vzhledem k vlastní básnické tvorbě –, takto: „Vracejí-li se zde náměty tak častým kruhem, že se vlastně blíží mumlání zaklínadel, je to proto, že touha zůstala a vyplnění ji hledalo, nalezlo nebo minulo právě melodií a krásou obrazů, tryskající z duševní vroucnosti, z prahnutí po lásce, ze zkušenosti viny a z naslouchání osudu“ (HOLAN 2006: 443). Právě prahnutí po lásce, zkušenost viny a naslouchání osudu či přesněji podřízení se osudovému určení stojí též v základu mikropříběhů postav, jež lyrický vypravěč „Návratu“ znovuoživuje.

### 3.2. Tematický kontext: básnické reflexe tématu rozpadajícího se/proměňujícího se řádu světa

V rámci této podkapitoly se zaměříme na srovnání Holanova „Návratu“ s básnickými díly,<sup>21</sup> která jsme zvolili na základě teze, že topos návratu (též ve smyslu vzpomínání) je u Holana propojen s tématem hledání rozpadajícího se řádu světa. Onen rozpadající se řád světa je přitom třeba chápat v úzké souvislosti s dobou vzniku „Návratu“ – s bezprostředně poválečným kontextem. Proto jsme vybrali básnická díla, která rovněž vznikla (a byla vydána) v období mezi lety 1945–1948 a která téma rozpadajícího se/proměňujícího se řádu světa různým způsobem zobrazují (srov. HRDLIČKA

20 Mezi básníky a sběrateli lidové poezie, ze kterých Vladimír Holan s Františkem Halasem nejvíce čerpali při sestavování antologie *Láska a smrt*, jsou zmíněni: F. L. Čelakovský, Čeněk Holas, Václav Krolmus, František Bartoš, Josef Černík, František Sušil, P. J. Šafařík a Jan Kollár (HOLAN 2006: 444).

21 V souvislosti s Holanovým „Návratem“ často bývá připomínána básnická sbírka *Spoonriverská antologie* (1915) amerického básníka Edgara Lee Masterse (1868–1950). Jak název napovídá, jedná se o sbírku-antologii obsahující více než dvě stě básní-hrobů, jež (jejichž náhrobky) vyprávějí o osudech v nich uložených lidí. Podobně jako u Holana jsou mezi pohřbenými především obyčejní lidé, kteří se mnohdy stali účastníky tragických životních událostí – ať už jako oběti či viníci. Ličeny jsou osudy pohřbených, jejich sociální postavení ve fiktivní obci Spoonriver, vzájemně se hodnotící a propojující pohledy ostatních pohřbených. Avšak zatímco u Masterse každý hrob vypovídá o osudu pohřbeného „sám za sebe“, Holanův lyrický vypravěč většinou sám zprostředkovává mikropříběhy, vázící se k jednotlivým hrobům, a doplňuje je svými komentáři, které jsou často ovlivněny také okolností, že vzpomínky na daného jednotlivce nejsou (nebo alespoň zdaleka nemusejí být) spolehlivé (srov. ZELINSKÝ 1993: 373–374; ČERVENKA 1991: 125). Perspektiva lyrického vypravěče při cestě mezi hroby je navíc spoluvytvářena očekáváním, zda bude nalezen matčin hrob.

2012: 109n). Jedná se o díla tří následujících básníků: *Nové mýty* Josefa Kainara, *Hledání přítomného času* Ivana Blatného a *Události* Jana Hanče.

Srovnáváme-li uvedená básnická díla Josefa Kainara, Ivana Blatného a Jana Hanče s „Návratem“ Vladimíra Holana, vycházíme z faktu, že všechna tato básnická díla vznikla (a vyšla) ve specifickém, „přechodovém“ mezidobí třetí republiky, kdy byla v kolektivní paměti stále zcela bezprostředně přítomna a velmi intenzivně reflektována zkušenost druhé světové války. Básnické reflexe válečné zkušenosti v období 1945–1948 je ovšem třeba chápat v širším smyslu, tj. jako obecné reflexe faktu, že svět se – i v důsledku války, resp. válek – výrazně proměnil a proměnil/proměňuje lidskou zkušenost obecně.

Bývá-li Vladimír Holan – spolu s Františkem Halasem – uváděn jako jeden z klíčových autorů, kteří výrazně ovlivnili mj. tvorbu a poetiku mladých básníků, vstupujících do literárního dění v průběhu 40. let, tj. např. též básnickou tvorbu autorů Skupiny 42, je třeba připomenout, že Josef Kainar, Ivan Blatný a Jan Hanč byli (svou tvorbou) v letech 1945–1948 úzce spjati se Skupinou 42 a jejím uměleckým programem. Jaké jsou tedy – společné či rozdílné – aspekty, spojené s tématem proměňujícího se/rozpadajícího se řádu světa, zobrazovaného v *Nových mýtech* Josefa Kainara, *Hledání přítomného času* Ivana Blatného, *Událostech* Jana Hanče a v „Návratu“ Vladimíra Holana?

Představa řádu světa, který se rozpadl, je pro lyrického vypravěče „Návratu“ spojena s prostorem domova, s rodnou vsí, tj. s prostředím, které vždy bylo určitým způsobem sociálně uspořádáno. Vzpomínky na onen někdejší stav světa (v dětství a mládí) zůstaly uloženy v paměti lyrického vypravěče ve formě (životních) mikropříběhů či dokonce pouhých charakteristických gest konkrétních jedinců, uložených v hrobech. Je příznačné, že syžetová osnova většiny těchto mikropříběhů je založena na osobní životní tragédii daného jedince – tragédii, jež byla spjata se sexualitou (sexuálním puzením) a s tělem a tělesností v širším smyslu. Znovu-vybavované vzpomínky jako by tedy lyrickému vypravěči zároveň připomínaly, že ani „někdejší“ svět (řád světa) nebyl tak „idylický“, jak by se s odstupem mohlo zdát, ba naopak že i v dětství a mládí lyrického vypravěče byl žitý svět krutým prostorem, ve kterém se všichni lidé střetávají v rámci vzájemného boje o přežití.

Rovněž fikční lyrický svět *Nových mýtů* (1946) **Josefa Kainara** (1917–1971) se vyznačuje dominancí těla a tělesnosti a fyziologických projevů bytostí, které jej obývají a různými fyziologickými projevy vymezují svou existenci a jejich prostřednictvím komunikují s jinými bytostmi. Tělo a tělesnost a různé fyziologické projevy bytostí Kainarova básnického světa jako by představovaly poslední možné vymezení kontur a hranic světa, který ztratil svůj (někdejší) existenciální řád a začal se rozpadat do rozpínavé neurčitosti. Ona postupná proměna, resp. rozpad

(původního) řádu světa souvisí též s novým způsobem zobrazování tohoto proměňujícího se (řádu) světa – který je v básni „Dívka která léčí květiny“ charakterizován takto: „Svět jenž se nepodobá / A jest / Chci míti tady“ (KAINAR 1987: 417). Tuto básnickou výpověď lze interpretovat (i) jako metapoetickou reflexi, která (metonymicky) shrnuje základní charakteristiku Kainarovy poetiky – základní charakteristiku ontologické struktury fikčního lyrického světa *Nových mýtů*.

Jestliže jsme výše řekli, že syžetová osnova většiny „mikropříběhů“ Holanova „Návratu“ je založena na osobní tragédii daného jedince, jež byla spjata se sexualitou/tělem a tělesností, zároveň je zde implikována i výpověď o tom, že tito jedinci toužili po blízkosti druhého člověka a po vzájemném sdílení světa. Touha po sdílení světa s někým druhým je též jednou z klíčových charakteristik, jíž se vyznačuje fikční (lyrický) svět, zobrazovaný v knize **Jana Hanče** (1916–1963) *Události* (1948), jež zahrnuje básnické a prozaické texty. Pozice básnického subjektu a jeho perspektiva nahlížení na okolní svět je v titulní básni „Události“ charakterizována takto: „já vždycky byl jen kámen v prachu cesty / který nikdo nepozdvihne / kterým nemetají který přehlíží / a přeci jsem byl také účastníkem událostí / jako divák se kterým se nepočítá“ (HANČ 2016: 20). Stylizace básnického subjektu do pozice svědka souvisí také s dalším typickým znakem poetiky *Událostí*: se zaměřením básnické perspektivy na detail. Neboť právě skrze zaměření na detaily se básnický subjekt přibližuje lidem, situacím a událostem, o nichž vypovídá a jimiž dokládá, že touha po blízkosti představuje univerzální fenomén (viz též básně „Hledači něhy“ a „Dva“).

Zastavíme-li se u samotného titulu Hančovy knihy, u toho, v jakých významových souvislostech se objevuje slovo *událost*, můžeme plynule navázat na předchozí úvahy o lidské touze a potřebě blízkosti. V básni „Smíchov“ čteme následující verše: „obyvatelům při večeri / v pokojích srdcí mrholí / mlčky se ozývají morbidní historie // událostmi zde nazývají / jen svatby pohřby penze“ (IBID.: 39). Je příznačné, že mezi situacemi, které mají status událostí, jsou v kontextu dané básně uvedeny právě svatby a pohřby, tj. situace, při nichž se lidé setkávají. Události ovšem mají v rámci Hančovy poetiky ještě širší význam, než jak je vymezen v citovaném úryvku. Jako „události“ jsou totiž v Hančově knize chápány jak zcela elementární (životní) děje, jako jsou přírodní a atmosferické jevy, tak různé každodenní situace, děje, ale i lidská gesta, vyjadřující zaujetí jistého (bezprostředního) postoje k okolnímu světu.

Jako „ohledávání“ a básnickou výpověď o světě v bezprostředně poválečné situaci koncipoval svou básnickou sbírku *Hledání přítomného času* (1947) **Ivan Blatný** (1919–1990). Časové roviny přítomnosti a nedávné (a v tomto smyslu tedy stále „přítomné“) minulosti jsou v mnoha básních Blatného sbírky v rámci básnické reflexe – v aktu básnického psaní – neoddělitelně spjaty na základě fatální, mezní historické zkušenosti, již představuje zkušenost prožitku druhé

světové války: „Ten den si pamatuj a ať nás všechny spíná / a onen starý svět ať zničí na padrt'. / Mladičké židovky šly tudy z Terezína / a v patách za nimi jak zápach táhla smrt“ (BLATNÝ 1995: 188). Citované verše z básně „Silnice“ dokládají jednak reflexi hlubšího sepětí (nedávné) minulosti a přítomnosti (tj. momentu, kdy vzniká, resp. zaznívá básnická promluva lyrického subjektu) a jednak apel na chápání minulosti a přítomnosti jako časových dimenzí lidské existence, bytostně propojujících individuální (osobní) a společenskou (kolektivní) rovinu – a individuální i společenskou odpovědnost za své chování v přítomnosti i za schopnost kriticky reflektovat vlastní minulost.

Pokud bychom hledali základní společný aspekt zobrazování proměňujícího se/rozpadajícího se řádu světa v Holanově „Návratu“, Kainarových *Nových mýtech*, Blatného *Hledání přítomného času* a Hančových *Událostech*, můžeme nejprve uvést epickou složku (epičnost) těchto děl. Ta umožňuje zobrazení proměn/rozpadu řádu světa zachytit ve formě příběhu, jehož prostřednictvím lze doložit, k jakým proměnám řádu světa došlo či k jakým důsledkům ony proměny/rozpad řádu světa vedl/y. Epičnost (Holan, Kainar) či procesualnost (Blatný, Hanč) jako základní složka významové výstavby, která výrazně (spolu)určuje způsob zobrazování básnického světa, ostatně implikují již samotné názvy daných básnických děl.

V dílech Vladimíra Holana a Ivana Blatného, která přímo tematizují i paměťovou dimenzi, epická složka (navíc) také plní významovou funkci konfrontačního prvku: zobrazovaného světa přítomnosti a obrazu světa, uloženého ve vzpomínkách lyrického vypravěče/subjektu. Srovnáme-li mikropříběhy jedinců, které si prostřednictvím vzpomínek znovu-vybavuje lyrický vypravěč „Návratu“, s Hančovými *Událostmi* z hlediska epičnosti, za zakládající významový prvek epičnosti lze v obou dílech považovat to, co bychom mohli označit jako „epický minimalismus“. Ten je založen na významové koncentraci epické složky daného mikropříběhu do jistého typického gesta (existenciálního gesta), které ve zkratce charakterizuje danou postavu či lyrického vypravěče/lyrický subjekt z hlediska životního osudu a/či způsobu nahlížení a vztahování se ke svému okolí – ke světu, ve kterém žije. Syžetový základ „epického minimalismu“, který je typický jak pro „mikropříběhy“ Holanova „Návratu“, tak pro Hančovy básně, vystihují následující verše z Hančovy básně „Dva“: „lidská slova nevypoví / co je pro jednoho pojem dva“ (HANČ 2016: 35). V Holanových i Hančových „mikropříbězích“ je svět nahlížen z perspektivy toho, pro něž je ne právě snadno srozumitelný a kdo se snaží přiblížit jevům okolo sebe a především touží po sblížení s dalšími lidmi, po navázání kontaktu. Rozpad identity lyrického vypravěče „Návratu“ ostatně úzce souvisí s nenaplněnou touhou po nalezení matčina hrobu – jako poslední možnosti spojení s onou podobou (řádem) světa, jehož obraz zůstal uložen ve vzpomínkách lyrického vypravěče.

Shrneme-li úvahy o Holanově „Návratu“ a jeho srovnání s výše reflektovanými básnickými

díly Josefa Kainara, Ivana Blatného a Jana Hanče z hlediska tématu rozpadajícího se/proměňujícího se řádu světa a jeho básnického zobrazení, můžeme zopakovat, že také *Nové myty*, *Hledání přítomného času* a *Události* jsou básnickými díly, v nichž se způsob zobrazení rozpadajícího se/proměňujícího se řádu světa odvíjí od jejich výrazné epičnosti. Vzhledem k tomu, že Holanův „Návrat“ tvoří jeden básnický (textový) celek, jeden básnický příběh, jehož epická struktura má více významových úrovní, tj. mikropříběhy jedinců, které připomíná lyrický vypravěč, a příběh lyrického vypravěče, je způsob Holanova básnického zobrazení rozpadajícího se řádu světa celkově propracovanější, mj. i ve významové (epické) gradaci celého příběhu: nenalezení matčina hrobu v závěru příběhu a rozpad identity lyrického vypravěče přirozeně navazuje na tragické životní osudy jedinců, které lyrický vypravěč líčí v předcházejících pasážích „Návratu“. Rozpad původního řádu světa, tj. řádu světa, jehož obraz měl lyrický vypravěč uložen ve svých vzpomínkách, a rozpad vypravěčovy identity znamenají též rozpad epické struktury: dále již není možné vyprávět.

### **3.3. Dobový kontext: politicko-společenské, kulturní a literární dění v letech 1945–1948**

Pro období třetí republiky je – z hlediska sociálních aspektů paměti – charakteristické, že kolektivní paměť byla vzhledem k intenzivní celospolečenské (národní) potřebě vyrovnat se s válečnou zkušeností do určité míry „nadřazena“ individuální paměti jednotlivců. Jak konstatoval Vladimír Macura, válečná zkušenost proměnila způsob nahlížení předválečné minulosti a bezprostřední poválečné přítomnosti (a souvislostí mezi minulostí a přítomností) do té míry, že „[m]inulost se zdála být nenávratně ztracena, jednou provždy touto zkušeností [tj. válečnou zkušeností – J. F.] uzavřena – zdálo se (jako už po tolikáté v českých dějinách), že je třeba začít budovat od nuly“ (MACURA 2008: 24). Sloveso „budovat“, které zde Vladimír Macura užívá v souvislosti s obecnou charakteristikou politického, společenského a kulturního dění v letech 1945–1948, implikuje mj. též stále více sílící mocenskou a ideologickou pozici KSČ, nejrůznější způsoby prosazování komunistické ideologie a vnějšího ideologického působení ze strany Sovětského svazu před únorem 1948, ale také velmi přesně vystihuje proces poválečného (znovu)utváření „nové“ kulturní paměti, resp. proces rekonstituování „staré“ kulturní paměti. Na procesu (re)konstituování kulturní paměti se významným způsobem spolupodílela také básnická díla, která – v rámci reflexe tématu války – do čtenářské pozornosti zároveň znovu uváděla kanonická topoi české historie a kultury.

Jestliže Holanova básnická díla, napsaná a publikovaná v letech 1945–1947, *Dík Sovětskému svazu*, *Panychida*, *Rudoarmějci*, *Tobě*, tematizovala válečnou zkušenost a osvobození Rudou armádou jako kolektivní zkušenost nedávné minulosti, velmi úzce provázané s bezprostřední poválečnou přítomností, v „Návratu“ se Holan přesunul (zpět) na rovinu individuální paměti a osobních vzpomínek. Jinými slovy řečeno, rozdíl v reflexi tématu paměti v Holanových básnických

dílech z prvních dvou poválečných let a v „Návratu“ vyjadřuje též pozdější zařazení uvedených děl do jednotlivých svazků Holanových *Spisů*: první poválečná díla byla zařazena do svazku *Dokumenty*, „Návrat“ do svazku *Příběhy*. Kontext Holanovy básnické tvorby v letech 1945–1948 by tedy bylo možné chápat jako posun od básnických „svědectví“, zachycujících události „velké historie“, zpět k epice básnických příběhů, které Holan začal psát během války. „Návrat“ byl prvním básnickým příběhem, který Holan napsal po roce 1945 a navázal jím na své básnické příběhy z první poloviny 40. let.

Vladimír Holan téma návratu ve svém básnickém příběhu zpracoval jakožto téma, u něž se podrobněji zaměřil na problematizaci aspektů osobní identity, kontinuity identity a (vnějších) okolností, které mohou – v důsledku rozpadajícího se řádu světa v přítomnosti, tj. v čase, kdy lyrický vypravěč vzpomíná – proměnit (vždy subjektivní) vnímání minulosti/vzpomínek na minulost. Tyto významové aspekty „Návratu“ přímo souvisejí s obecnými tendencemi, které se v dobových básnických dílech (stále intenzivněji) objevovaly a které podle Jiřího Brabce potvrzují fakt, že „vědomí hluboké destrukce hodnot, jež poválečný svět jen obtížně začal rekonstruovat, a vědomí zesilujícího tlaku, vtahujícího individuum do sfér, které jedinec nemůže zvládnout, způsobuje příliv existenciální problematiky, prohloubení úsilí o nalezení smyslu lidského bytí“ (BRABEC 1966c: 83).

V roce 1946 literární a výtvarný kritik a teoretik Skupiny 42 Jindřich Chaloupecký publikoval v časopise *Listy* studii „Konec moderní doby“. Jedná se o studii, která se zabývá typickými dobovými tématy v oblasti umění, o nichž se v letech 1945–1948 vedly soustavné diskuse a polemiky: úloha umění ve společnosti, vztah umění a ideologie, problematika (budoucí) kulturní orientace (východ × západ), tzv. „vysoké“ a „nízké“ umění atd. Podle Chaloupeckého se soudobé umění nachází v krizi, z níž vede následující cesta: „Jde o to, aby se [umění] zúčastnilo svého času aktivně a ze své úkonnosti vlastní; aby nebylo pouhým jeho svědkem, nýbrž i jeho spolutvůrcem. Nesmí se proto mást tím, co se jeho doba domýšlí o sobě a veřejně o sobě říká. Umění musí vidět dál a hlouběji [...] Musí jít k lidem a věcem tohoto světa a tohoto času“ (CHALUPECKÝ 1991: 174).

Období třetí republiky bylo v životě Vladimíra Holana velmi intenzivním obdobím jak ve sféře občanské, tak ve sféře básnické – ještě přesněji řečeno, i v tomto mezidobí došlo (podobně jako v letech 1938–1939) k přímému světonázorovému propojení občana Vladimíra Holana s jeho básnickou tvorbou a estetickou reflexí nedávné válečné minulosti, resp. bezprostřední poválečné přítomnosti. Navážeme-li na výše citovaná slova Jindřicha Chaloupeckého, lze o Holanových básnických dílech z let 1945–1947 (*Dík Sovětskému svazu*; *Panychida*; *Rudoarmějci*; *Tobě*) říci, že jsou básnickými reprezentacemi dobového diskursu a v tomto smyslu je estetická hodnota těchto

děl do značné míry svázána s dobou jejich vzniku. Ve srovnání s těmito „dobovými“ díly představuje „Návrat“ básnický příběh, který je mnohem méně „čitelně“ spojen s dobou, kdy byl napsán. A protože se jedná o intimní životní příběh jedince, při jehož psaní nebyl Holan ve své tvůrčí svobodě apriori vázán potřebou ohlížet se (primárně) na vnější faktory (vnější zdroje básnické inspirace), lze říci, že „Návrat“ naplnil Chalupceckého požadavek, že umění musí vidět dál a hlouběji, tj. svébytnými prostředky reflektovat přítomnost – nahlíženou jak v kontextu minulosti, tak v perspektivě budoucnosti.

Lyrickému vypravěči „Návratu“ se sice v důsledku nenalezení matčina hrobu návrat do někdejší podoby prostoru domova, rodné vsi ukáže jako nemožný – a to i prostřednictvím vzpomínek –, avšak Vladimír Holan se tímto básnickým příběhem navrátil, resp. navázal na epickou linii své tvorby z první poloviny 40. let, již dále rozvíjel básnickými příběhy, které napsal v 50. letech.

### 3.4. Kulturněteoretické a literárněteoretické souvislosti

V této podkapitole se na interpretaci prostoru hřbitova v „Návratu“ zaměříme podrobněji: z kulturně-sémiotické perspektivy, tj. *prostor hřbitova jako kulturní text*. Lyrický vypravěč se při cestě hřbitovem postupně – poté, co miji tři „ne-hroby“<sup>22</sup> – zastavuje u dvaceti šesti hrobů, jejichž základní charakteristiku zde načrtne:

- (1) **„hrob boháče**, který si udělal popelník ze střevíčku poézie“;
- (2) **hrob s fotografií a jménem Karla Obrazová**; „vždyť to byla spolužačka, děvče krasavice, / jež ti z rozvery ukázala, jaké šaty / si vezme na Boží tělo, a pak šla v jiných! [...] kde její střevíčky, kde její šněrovačka, nežli došlo / k prastaré tragédii mezi Koupilem a Prodanou, / kdepak jsou ty její vášnivé punčochy?“;
- (3) **hrob toho**, „**kterému**, nevím proč, **jsme říkávali Hepe!** / Nadháněl při lovu a ‚omylem‘ byl zastřelen.“;
- (4) **hrob Josefa Takchcimít**; „Podivín nebo povrhel? / Na svou svatbu přišel v galoších, protože neměl na lakýrky... / Když mu zhynul milovaný kůň, dal si vyvařit jeho hlavu / a měl ji potom stále na stole...“;
- (5) **hrob Václava Sedmíka**; „Jel tenkrát tramvají na konečnou stanici a nazpátek, / [...] a když vystupoval, nějaký motocykl rozrušil jeho návštěvu v městě. / Na kříži čteš: cestmistr. Ale oni říkají, / že to byl ‚žebříčkář‘. Že když ošedivěl, / a když se setmělo, koukával do oken, jak uvnitř

22 „Co není hrobem? Ten zde například: / už propadlý pod tíhou lišejníků, / vyhaslých jako krátery na měsíci, / tak propadlý, že by jej rádi rozházeli jako krtinu, / a že ještě chvíli, a byl by prázdný / a mohli by v něm bydlet. / Je beze jména, tím lépe pro ně! // A sousední? Nic než rovinka. Možná hrob té, / která psala dopis před čtyřmi sty lety, dopis, jenž dosud nedošel... // A sousední? Je čerstvý, unáhlený, a ty chápeš, / že nežli dojde dopis, může umřít ten, kdo list psal, / nebo ten, jemuž byl dopis adresován...“ (HOLAN 2002: 115–116).



souloží.“;

(6) **hrob Anežky, která se (šílená) utopila**; „ale neptej se tohoto děvčete na vdaj, / rozvolaného chasníky až do područí sebevraždy...“;

(7) **hrob Alberta, hajného**; „**velký pohrdač světem**... Anachoret... Poštovní schránky / užíval jako schránky na klozetní papír.“;

(8) **hrob stárka ve mlýně Humrov**, „ale byl stažen hastrmanem až u pošenského splavu!“;

(9) **hrob toho**, „**který prosoudil celý grunt** / o jeden mezník Nehejbejse“;

(10) **hrob okresního básníka**, „který se odnyníčka jmenoval Jan Zlomihlava / a jehož věrně provázival mikropegas.“;

(11) **hrob krále cikánů**; „s houslemi přibitými na prkno bez dřeva / hřebíky, vytrhanými z rakve rakváře.“;

(12) **hrob Konstantina Břve, kováře**; „a třebaže stále pil šlakové koření, / uvnitř měl takový mráz, že by i kravce zmrzlo v břiše telátko. / A přece i on měl touhu, touhu být pohřben, / ale v rakvi z dubu, do něhož udeřil hrom. / [...] a protože se nevyplňuje / poslední vůle lidí chudobných, pohřbili ho v pytli...“;

(13) **hrob vojáka z napoleonských dob** s děsivým nápisem: „PROSTO BEZUMNO, ach ano: / PROSTĚ ŠÍLENĚ... i s netřeskem.“;

(14) **hrob Evy Podivenové**; „obracelo se jí na sedmnáctý rok, / za týden měla svadbit svatbu, / když dostala tyfus... Už při nevysoké horečce / dali jí do ruky svíčku... Potom umřela...“;

(15) **hrob té, jež byla druhdy kráskou**, „s punčochami / dírkovanými do pleti, letící žluťáskem Kleopatřiným“; později **děvkou**, „jak se říká, s polštářem v okně, / který by zdůraznil ta její před našima –“; a potom **trpěnkou**, jejíž srdce „přehlušovalo marně bučení jazzu / na loukách spásaných drzkou civilizace – / kdo po ní kamenem, vy všichni, / kteří se sbíháte v sítnici Krista Pána / jako obraz Sodomie?!“;

(16) **hrob vdovy po stíženém morem**; „Šla za jeho rakví v závoji dezinfikovaném, / a přece brzy nato umřela...“;

(17) **hroby mnoha dětí**; „A děti nemanželské, orličata vhozená / do klobouku sfingických urážek... / A děti narozené před vlačíhou svatby / nebo po svatbě, ale stažené vniveč, / zrovna když se jim řezou zoubky...“;

(18) **hrob těhotné sebevražedkyně**, „která pláče dvěma smrtmi“;

(19) **hrob jině sebevrah**, „(stačila šňůra na prádlo), / nad kterou dumáš, není-li sebevražda rouháním jen proto, / že děti jsou úkladně zabíjeny nemocemi, / a to zrovna tehdy, kdy i loutka měla soucit...“;

(20) **hrob šestinedělky** „bez polévky, chleba a hltu vína, / ona, kterou osud zamíchal mezi otruby, /

a svině ji s vyloučením veřejnosti sežraly...“;

(21) **kámen na hrobě zpovědníka oběšenců**, „který jen s odporem jídal krkovičku, / ale měl rád svislost jehněd...“;

(22) **pomník studenta**, „kterému každá čára se stala kruhem, / a prvním kruhem byl úděsný kruh pekla: / lůno tanečnice, jež nevěděla, zda má zdvihnout nohu nebo ne... / Zamkl se na půldruha západu a pak to udělal...“;<sup>23</sup>

(23) **pomník kaplana s nápisem: „Diis Manibus! / Podzemním bohům, o nichž tvrdíval, že je jich méně / než komentátorů čtvrté eklogy Vergiliovy...“**;

(24) **hrob šeptající: „Dával jsem almužnu, / protože jsem zabil.“**;

(25) **hrob nařikající: „Nedával jsem almužnu, já jenom hřešil.“**;

(26) **hrob smějící se: „Zabíjejte tedy, / aby se chudí měli o trochu líp...“**;

(HOLAN 2002: 116–125)

Hroby, kolem nichž lyrický vypravěč prochází, lze – jakožto prostorová média kulturní paměti – rozčlenit podle několika základních hledisek, která však nelze vydělovat zcela jednoznačně a odděleně. Naopak, mnohá hlediska jsou vzájemně propojená a jejich přiřazení do jednotlivých skupin je dáno pouze na základě drobných nuancí. Jedná se o rozčlenění do následujících skupin:

(1) **Genderové rozdělení postav, uložených v jednotlivých hrobech**: ve čtrnácti hrobech jsou uloženi muži, v osmi ženy.

(2) Syžetovým jádrem „Návratu“, resp. jedním z jeho hlavních aspektů, jsou **osudy-mikropříběhy jednotlivých postav (jejich sociální charakteristika)**. Je příznačné, že v podstatě příběhy všech mrtvých jsou spojeny s jistou fatální (tragickou) událostí či okolností.

(a) Jak jsme viděli, jednu z okolností, jež výrazně ovlivnila **osudy žen**, znovu připomínané konkrétními hroby, představuje sexualita. Ta sehrává onu rozhodující, osudovou roli ve smyslu krásy a smyslnosti (Karla Obrazová, kráska-děvka-trpěnka), jež posléze danou ženu dovádí k šílenství či do mezní, existenciální situace, resp. k sebevraždě (Anežka, těhotná sebevraždkyně, jiná sebevrah). Druhou okolností, jež nenávratně poznamenává situaci daných žen, představuje osudový zásah v podobě nemoci. Tragičnost příběhu Evy Podivenové navíc zvýrazňuje její mladý věk a skutečnost, že za týden po své smrti se měla vdávat. Osudovost zásahu v příběhu vdovy, jež zemřela v důsledku morové nákazy brzy po smrti svého muže, jako by byla akcentována již v samotném výroku, že se jedná o vdovu po *stiženém* morem – a toto fatální *postihnutí* se tím pádem,

---

<sup>23</sup> Giuseppe Dierna mluví o smyslu jako „kruhovité konstrukci“, již Holan chápe jako nevyhnutelný trest (dospělých) – zatímco dítě „chápe bodem“, a proto zůstává svobodné a schopné pohybu (DIERNA 2005: 43).

jak se zdá, nemohlo vyhnout ani jí.

Pozastavme se ještě u mikropříběhu Karly Образové, který jsme sledovali již v rámci textové analýzy. Vzpomínky lyrického vypravěče na Karlu Образovou představují paměťovou synekdochu *těla/tělnosti*, a to jak v kontextu mikropříběhů „Návratu“, tak v širším kontextu Holanovy (poválečné) epiky. Tělo a tělnost jsou v Holanově epice většinou spjaty s negativními konotacemi, resp. vymezují lidskou existenci jako fatální životní určení, které tragickým způsobem zasahuje do života postav a téměř vždy vede k jejich (tragické) smrti. Zvláště u ženských postav lze pak fatalitu jejich tělnosti uvést do ještě konkrétnější souvislosti se *sexualitou* – a potažmo s jejich fyzickou krásou –, jež neuvrhne do tragických životních událostí pouze je samé, ale mnohdy též (byť bez vlastního či dokonce úmyslného zavinění) muže, kteří se v životních příbězích daných žen objevují, a především své děti, někdy dokonce ještě ani nenarozené. Právě děti jsou v Holanově poezii posledními bytostmi, kterým je – vzhledem k tomu, že ještě nejsou poznamenány zkušeností sexuality – dána schopnost ještě alespoň na nějaký čas si udržet přímý, ničím neporušený vztah ke světu, schopnost *vidět*. To jinými slovy znamená, že dětská gesta představují vůbec nejbezprostřednější vyjádření svého bytí ve světě.

Na okolnost, že také sexualita výrazně zasahuje do bezprostřednosti lidského jednání a posouvá vzájemnou komunikaci spíše do sféry jisté hry, ve své stěžejní práci *Fenomenologie vnímání* (1945) poukázal francouzský filosof Maurice Merleau-Ponty. Podle jeho teze o dialektickém vztahu sexuality a existence má člověk (na jednu stranu) tendenci chránit si své tělo, tak aby nebyl viděn, ale v určitých situacích může (na druhou stranu) své tělo „vystavovat“ se záměrem okouzlit druhého – jedná se o dialektiku studu a nestydatosti. Sexualita tedy kontinuálně prostupuje (téměř) celým lidským životem a ovlivňuje či v určitých momentech bezprostředně zasahuje do chování a jednání člověka (MERLEAU-PONTY 2013: 214–219). Dialektiku skrývání vlastního těla a jeho „vystavování“ navenek můžeme sledovat i ve vzpomínkách lyrického vypravěče, spojených s Karlou Образovou, které působí – stejně jako jejich nositelka – jako roztráštěné, zneklidňující a v ucelenější podobě jen obtížně vybavitelné. Merleau-Ponty ke vztahu těla a paměti a k úloze, již tělo sehrává coby paměťové médium, dále poznamenává, že paměť je „úsilím o znovutevření času na základě toho, co je implikováno v přítomnosti, a za předpokladu, že tělo, které je naším setrvalým prostředkem k „zaujímání postojů“, a tím k vytváření pseudo-přítomností, je prostředkem naší komunikace jak s časem, tak i s prostorem“ (IBID.: 231). Vyjdeme-li z uvedené teze, ukazuje se, že tělo jakožto paměťová, resp. vzpomínková synekdocha v „Návratu“ (a v Holanově epice vůbec) reprezentuje (naopak) nestálou, nejistou, ba dokonce „klamavou“ předmětnost, která lidskou existenci bytostně vymezuje, ale na druhou stranu předurčuje lidský život jako neustálé udržování vědomí své vlastní smrtelnosti.

Samotné jméno Karly Obrazové odkazuje k dalšímu tématu, které souvisí se vzpomínkami. Jak připomíná Renate Lachmannová, vzpomínkové obrazy, jejichž prostřednictvím se do paměti ukládá „záznam“ konkrétních osob, předmětů či událostí apod., je již sám o sobě výtvozem obrazotvornosti, zpřítomněním toho, co aktuálně nemáme „před sebou“. Jedná se o hru zdání a podobností, která jako by korespondovala také se jménem Karly Obrazové, hrající si, vyvolávající zdání a očekávání (u mužů), avšak posléze se zjevující zcela jinak, stále unikající. Jsou-li však vzpomínky samy o sobě fantasmatem, pátrání po tom, kdo byla tato dívka, nutně musí zůstat nezodpovězené. Jiným paměťovým médiem, jež navíc dále relativizuje spolehlivost vzpomínek lyrického vypravěče, je také *fotografie* na hrobu Karly Obrazové, tedy médium, které podle francouzského filosofa a literárního teoretika Rolanda Barthesse „vzpomínku dokonce zahrazuje, velice rychle se stává protivzpomínkou“ (BARTHES 2005: 87). Imaginativnost coby schopnost lidského vědomí zpřítomňovat aktuálně nepřítomné předmětnosti, nutná též pro schopnost rozpomínání se, se však mnohdy zároveň střetává s faktickými danostmi, jež mají (naopak) status kdysi/nyní existujících předmětností.

(b) V případě **mužských osudů** se vypravěč zdaleka ne vždy přímo zmiňuje o smrti jednotlivých postav. Příběhy mužů zachycují výrazně individuální úděly, u některých by se dalo mluvit přímo i o podivínství, které jako by zároveň předjímalo pozdější smrt (Václav Sedmík). Smrt se dále objevuje v podobě „nešťastné náhody“ (Hepe), jako osudová předurčenost (voják z napoleonských dob) či jako zpráva uchovávaná v podobě mýtu (stárek ve mlýně Humrov). Také v příbězích mužů nacházíme případy sebevražd – a podobně jako u žen sebevražedkyň se i zde důvodem k tomuto činu stala mj. také okolnost spojená se sexualitou (student). Specifičnost mnoha mužských postav a jejich osudů je pak častokrát silně determinována sociálními okolnostmi, jež ovlivňovaly jejich situovanost – do níž přirozeně spadá též již výše zmíněné podivínství – v rámci dané komunity (boháč, Josef Takchcimit, hajný Albert) a případně i způsob jejich pohřbení (král cikánů, kovář Konstantin Břve). „Kategorie členství v sociálním uspořádání okolního světa (*Umwelt*) živých se [...] na hřbitově názorně odrážely a odrážejí. Ještě spíše: Stávající sociální uspořádání se na hřbitově příznakově stvrzuje“ (ENNINGER – SCHWENSOVÁ 1989: 163). Ke dvěma mužským hrobům (dvacátý druhý a dvacátý třetí), resp. pomníkům je třeba dodat upřesňující terminologickou poznámku: nejsou totiž označeny jako hroby, nýbrž jako *pomníky*. Podle Aleidy Assmannové totiž *paměť místa*, které reprezentuje hrob, „zaručuje přítomnost mrtvého; *pomník* naproti tomu směřuje pozornost z místa na sebe sama jakožto reprezentující symbol“ (ASSMANNOVÁ 2006a: 325; zvýraznil J. F.).

(c) Z ženských i mužských osudů by bylo možné samostatně vydělit **příběhy sebevrahů**, kteří mezi

ostatními mrtvými zaujímají zvláštní pozici. Jedná se o tři ženy (Anežka, těhotná sebevražedkyně, jiná sebevrah) a jednoho muže (student), přičemž osudy všech spojují dvě stejné skutečnosti, a sice jejich – ať už přímo či implicitně zmíněné – mládí a také sexualita, jež tyto jednotlivce uvedla do natolik fatální životní situace, že se rozhodli dobrovolně ukončit svůj život. U těhotné sebevražedkyně a „jiné sebevrah“ je dosah rozhodnutí usmrtit se ještě navíc vygradován tím, že v tomto případě nejde „pouze“ o ztrátu jednoho života. V mikropříběhu Anežky Holan využívá motivy, častokrát se objevující – v kontextu syžetu: *mladá dívka (uháněná nápadníky), jež zešilela a utopila se* – v dějinách evropské literární tradice. Jedním z vůbec nejznámějších zpracování tohoto syžetu je postava Ofélie v Shakespearově *Hamletovi*: jedná se zde tedy o dílo autora, které Holana zanedlouho po dokončení *Návratu* inspirovalo při psaní rozsáhlé lyrickoepické skladby *Noc s Hamletem* (vznikala v letech 1949–1956, 1962) a v roce 1972 také při psaní fragmentu *Noc s Ofélií*.<sup>24</sup> Gaston Bachelard v souvislosti s literárními obrazy sebevražd (šílených) ženských postav, jež se utopí, mluví o *Oféliině komplexu*, který z hlediska statusu smrti charakterizuje následovně: „Voda je živlem mladé a krásné smrti, smrti kvetoucí, a v literárních i životních dramatech je živlem smrti bez pychy a bez pomsty, živlem masochistické sebevraždy“ (BACHELARD 1997: 100; zvýraznil G. B.).

U hrobů sebevrahů nicméně vyvstává otázka, jež se týká možnosti jejich pohřbení vůbec. Pokud by totiž prostor hřbitova v „Návratu“ reprezentoval katolický hřbitov (což není vyloučeno), na němž sebevrazi nesmějí být pohřbíváni, již to by znamenalo jisté porušení (původně) stanoveného řádu – či přinejmenším jedné ze součástí tohoto řádu.

(d) Důležitou součástí vzpomínek lyrického vypravěče jsou u mnoha hrobů konkrétní **věci**, jež byly kdysi nějak spojeny s osudy pohřbených a jež pomáhají jednak intenzivněji vyvolávat vzpomínky na ně a jednak udržovat kontinuitu významového celku prostoru domova, resp. dětství. Věci tedy v „Návratu“ velmi často fungují jako mnemotechnické „pomůcky“ (srov. ASSMANN 2001: 23–24), oživující životní kontexty, příběhy a někdy také přímo okolnosti smrti jednotlivých mrtvých. A jak doplňuje Hans-Georg Gadamer, věci rovněž slouží k vytváření distance vůči ostatním lidem a předmětům, čímž je stále udržována naše schopnost orientace ve světě a schopnost (po)rozumění: „Jsou to stavy věcí, které přicházejí k řeči. Věc, jež se chová tak a tak – v tom tkví uznání

24 A. M. Ripellino, jehož interpretace Holanovy poezie je založena na tezi, že Holanova poetika (obraznost) vychází z tradice barokní poezie, v souvislosti s postavou Ofélie připomíná Holanovu báseň „But never doubt I love“ ze sbírky *Na postupu*, z níž ocitujeme úvodní část: „Vodní krysa u prsu utonulé Ofélie, / rozželená jeho modřinou a předpleťovou vůní, / kničivě sítí, vzdychá, podupává, mluví nosem / a spouští tklivá včichnutí po kulovitých zkratkách slin / do kručení žárlivého na proud řeky, / když náhle spatří na břiše utopenky masařku.“ (HOLAN 2000a: 102). Ripellino u této básně dále upozorňuje na blízkou podobnost s konkrétními básněmi německých expresionistů: „Ofélie“ Georga Heyma a „Schöne Jugend“ Gottfrieda Benny (RIPELLINO 1968: 33).

samostatného jinobyť, které předpokládá vlastní distanci mluvčího vůči věci. Na této distanci se zakládá to, že se něco může odlišit jako vlastní stav věci a stát se obsahem výpovědi, které rozumějí také ostatní“ (GADAMER 2010: 379). Také věci, jež (v dětství lyrického vypravěče) určitým způsobem charakterizovaly osobnost jedinců, na něž je při cestě hřbitovem vypravěč jednotlivými hroby upomínán, tedy představují významný vzpomínkový celek, udržující kontinuitu identity v prostoru dětství.

(3) Posledním, syntetizujícím hlediskem, jímž lze jednotlivé hroby v „Návratu“ coby média kulturní paměti vymezit, jsou **intertextové (žánrové a kulturní) aluze**. Pozastavíme se pouze u některých zvláště typických případů.

(a) První hrob, který lyrický vypravěč nachází, je spojen s jedním z nejtěžejnějších Holanových témat vůbec: s **poezií** – a to z pohledu věčného obhajování její smysluplnosti a odolávání stálému pohrdání (vnějšího) pragmatického světa. Status poezie jako by byl ironizován a snižován také u desátého hrobu okresního básníka – zvláště zmínkou o *mikropegasovi*, narážející na tradiční básnický atribut, spojený s Múzami, ustálený v období antiky. Zároveň s tím je připomenut také kult boha Dionýsa, tedy kult vína, vytržení a bujarého veselí, odkazující na sféru *jinakosti*, již vnáší do běžného života právě poezie (kulturněhistoricky též úzce spjatá s kultickými obřady): „Ale i on poznal lidskou chválu a dával tedy přednost / ledvinkám smaženým na víně Dionýsa...“ (HOLAN 2002: 121). Rovněž pomník kaplana odkazuje na dva okruhy reálií z dějin antického básnictví. Prvním z nich je čtvrtá ekloga Vergiliových *Zpěvů pastýřských*, opěvujících okamžik zrození a předpovídající brzký příchod zlatého věku. Se stále sílícím vlivem křesťanství se tato ekloga dostala do zvýšené pozornosti mnoha interpretů (zařadil se mezi ně mj. také sv. Augustin), kteří v ní spatřovali básnickou předpověď o Kristově narození. Zmínka o podzemních bozích pak implikuje dva bohy, kteří v antické kultuře platili za vládce podsvětí: Háda a Persefónu, jež byla dcerou bohyně plodnosti Déméter (viz souvislost se zemědělstvím a pastevectvím a Vergiliovými *Zpěvy pastýřskými* a *Zpěvy rolnickými*).

(b) Druhou významnou (širší) oblast, již lze v rámci intertextových odkazů sledovat, bychom mohli označit jako oblast **kulturně-sociálních topoi**, jež patří do ustáleného tematického a motivického repertoáru literatury – či ještě přesněji jako repertoár, který je součástí **kulturní encyklopedie**. Příběhy a osudy postav, „vyprávěné“ jednotlivými hroby, průběžně znovuoživují paměť prostoru rodného kraje, tj. prostoru dětství, udržující obraz jeho sociální celistvosti, jehož uchovávání napomáhají zvláště vzpomínky na svérázné jedince či na postavy s tragickým osudem. Mnohé z těchto příběhů také zároveň znovuoživují tematické, syžetové a jiné korpusy, jež se v průběhu dějin

(literatury) ukládaly v zásobníku kulturní paměti. Jinými slovy, mnohé typy postav, jejichž příběhy lyrický vypravěč líčí, často připomínají také např. typologii postav venkovského prostoru, jež se v české literatuře vytvořila (ustálila) v průběhu 19. století: v prozaických (Božena Němcová, Vítězslav Hálek aj.) i v básnických – lyrických i epických – dílech (K. H. Mácha, K. J. Erben, Vítězslav Hálek aj.).

Poslední tři hroby ztvárňují **personifikované výpovědi** lidských osudů a dalo by se říci, že mají gradační, (téměř) katarzní status. Se zesilující intenzitou jejich „hlasů“ jako by se současně zesilovala fatálnost a krutá realita každé z následných výpovědí – jako by tyto výpovědi už ani nemohly být sděleny ve formě určitého (mikro)příběhu – prostřednictvím lidského hlasu –, nýbrž pouze přímým, cynickým vyřčením, které „pronáší“ kamenný hrob sám (srov. RICHTEROVÁ 1992: 387–388).

Jak jsme se již výše zmínili, hřbitov coby „centrální“ prostor paměti, do nějž je dění Holanova „Návratu“ zasazeno, chápeme jako *kulturní text*. Jednotlivé hroby (a s nimi spjaté mikropříběhy) jakožto znakové jednotky sémiotického celku hřbitova teprve dohromady vytvářejí významovou jednotu (srov. ENNINGER – SCHWENSOVÁ 1989: 176–177), která pro lyrického vypravěče při cestě mezi hroby a současně při „cestě paměti“ (při znovuoživování vzpomínek, spojených s konkrétními lidmi, věcmi, příběhy) představuje základní výchozí bod při přehodnocování vlastní identity.

#### 4. Závěr: hledání rozpadajícího se řádu světa

Lyrický vypravěč „Návratu“ matčin hrob nenajde a tuto skutečnost, již se celý příběh uzavírá, komentuje následovně:

Co je to zvěčnit? Hledat matku?  
Ano, vždyť hledat – už to je budoucnost!  
Však hledat hrob své matky mezi tolika  
cizími a poznanými hroby a nenaléztí jej  
a neumět si představit už ani její tvář –  
znamená chápat prostotu, až když nám puká srdce,  
pojednou pouhé, samo a už bez osudu!

(HOLAN 2002: 128)

Co pro lyrického vypravěče „Návratu“ znamená nenalezení matčina hrobu z hlediska jeho osobní paměti a identity – vzpomínek, které se mu vybavovaly v souvislosti s jinými jedinci, s nimiž ho však v minulosti nespojoval žádný osobní vztah? A co onen fakt znamená z hlediska

jednotlivých mikropříběhů „Návratu“ a celku příběhu?

Již výše jsme konstatovali, že životní mikropříběhy jedinců z rodné vsi se lyrickému vypravěči vybavují prostřednictvím jednotlivých hrobů, v nichž jsou tito jedinci uloženi, a že základním paměťovým médiem oněch mikropříběhů jsou jistá typická gesta, která – coby metonymická zkratka – charakterizují hlavní „kontury“ životních osudů konkrétních lidí. A jak jsme již uvedli, jedná se o gesta, která vyjadřují marnost či zoufalství z nenaplnění životních tuh a pocit celkové životní deficitnosti: toto vše je navíc umocněno tragickými okolnostmi, které zasáhly do životů lidí, jejichž mikropříběhy se lyrickému vypravěči ve vzpomínkách znovu-vybavují. Gesta jakožto projevy jistého bezprostředního vztahu ke světu, vyjádřené prostřednictvím těla (tělesnosti), představují médium paměti, skrze nějž příběhy z minulosti, uložené v paměti ve formě (vzpomínkových) obrazů, přesahují do přítomnosti, tj. do okamžiku, kdy lyrický vypravěč vzpomíná.

Jestliže však lyrický vypravěč nenachází hrob své matky a uvědomuje si, že si již není schopen představit ani její obličej, dochází náhle k relativizaci jeho vlastní paměti i k relativizaci (smyslu) všech ostatních vzpomínek – k rozpadu jeho osobní identity, což lze pozorovat na několika významových rovinách. Není-li si lyrický vypravěč prostřednictvím vzpomínkových obrazů schopen znovu-vybavit svou matku, zdá se, že zde – na rozdíl od ostatních mikropříběhů – základní paměťové médium, tj. tělo, resp. metonymie těla, vyjádřená jistým gestem, charakteristickým pro/charakterizujícím daného člověka, na nějž lyrický vypravěč vzpomíná, nefunguje.

Samotný hřbitov představuje velmi stabilní a z dlouhodobé perspektivy víceméně neměnný prostor s jistým architektonickým uspořádáním a zároveň i se sociálním rozčleněním (ENNINGER – SCHWENSOVÁ 1989: 163). Tedy: prostor hřbitova v „Návratu“ funguje jako sémiotická struktura – jako kulturní text – a cesta lyrického vypravěče hřbitovem, jež je rozčleněna do dvaceti šesti zastávek u jednotlivých hrobů, u nichž se lyrickému vypravěči znovu-vybavuje dvacet šest různých životních mikropříběhů obyvatel z rodné vsi, zároveň představuje též syžetovou strukturu příběhu. Nenalezení matčina hrobu však strukturu (syžet) celého příběhu narušuje, dochází k rozštěpení identity lyrického vypravěče – a obraz prostoru domova a představa o řádu světa, které lyrický vypravěč až doposud považoval za platné, se tímto rozpadají, negují. Pokud bychom ovšem uvedenou interpretační tezi nahlédli (a doplnili) z jiného úhlu paměťové perspektivy, lze připomenout jiná fakta, jež se týkají schopnosti vzpomenout si/vzpomínat, procesu vzpomínání, vzpomínek a lidské paměti obecně: především onen fakt, že k typickým znakům vzpomínek (informací/obsahů, uložených v paměti) patří mj. selektivnost a nespolehlivost.

„Pouze návrat ve zvláštním niterném čase, na zvláštní niterné místo je vzpomínkou“, jak tvrdí F. G. Jünger (JÜNGER 1957: 55). Nenalezení matčina hrobu a v důsledku toho nemožnost,



resp. neschopnost znovu si vybavit matčin obličej však vede k rozpadu identity lyrického vypravěče „Návratu“ a k rozpadu jeho vnitřního časového vědomí, časové jednoty, která by udržovala kontinuitu a propojovala časové dimenze minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Návrat do oné podoby řádu světa (prostoru domova) „před dvaceti lety“ již není možný – ani skrze vzpomínky.

### III. Prostory (v) paměti kontra prostor vězení (Jan Zahradníček: *Dům Strach*)

#### 1. Úvod: základní biografie Jana Zahradníčka; vymezení tématu kapitoly

Básnické dílo **Jana Zahradníčka** (1905–1960) je v kontextu české poezie 20. století spjato s tradicí katolické (spirituální) poezie. V Zahradníčkově první básnické sbírce *Pokušení smrti* (1930) je svět zobrazován jako nemilosrdný, rozpadající se a tlející prostor spějící k definitivnímu zániku. Člověk jako by byl do tohoto světa pouze vržen a navíc uvězněn ve své vlastní tělesnosti. Druhá Zahradníčkova sbírka s příznačným názvem *Návrat* vyšla v roce 1931 a představovala nové směřování poetiky, jejíž základ tvoří tradiční křesťanské hodnoty. Na tuto linii poetiky navazují též další Zahradníčkovy sbírky 30. let: *Jeřáby* (1933), *Žlznivé léto* (1935) a *Pozdravení slunci* (1937).<sup>25</sup>

Jako básnická reakce na historické události podzimu 1938 a německou okupaci v roce 1939, resp. začátek druhé světové války vznikla sbírka *Korouhve* (1940), v prvním vydání již poznamenaná cenzurními zásahy. V průběhu války Zahradníček napsal další sbírky, vydané vesměs až po jejím skončení: *Pod bičem milostným* (1944), *Stará země* (1946), *Svatý Václav* (1946; 1945 jako soukromý tisk). Posledními dvěma Zahradníčkovými knihami, které (kromě výše uvedených sbírek, napsaných za války) ještě stihly vyjít do roku 1948, byly básnická skladba *La Saletta* (1947), zpracovávající téma stoletého výročí zjevení Panny Marie na hoře La Salette (19. 9. 1846), a sbírka *Rouška Veroničina* (srov. MED 2004a: 176–178).

V roce 1948 byl Jan Zahradníček vyloučen ze Syndikátu českých spisovatelů a ještě před svým zatčením v roce 1951 napsal básnickou skladbu *Znamení moci*, podobenství o „stalinské epoše“ v Československu 50. let. V červnu 1951 byl Zahradníček zatčen a v červenci 1952 byl souzen v procesu s uměle vytvořenou „protistátní skupinou“ (srov. BAUER 2004, 2005; BALÍK 2005: 184–185; MED 2004b).<sup>26</sup> Údajné důvody pro obvinění a odsouzení katolických spisovatelů a kulturních činitelů uvádí Radovan Zejda:

Brněnský proces měl rovněž předem připravený průběh přeličení. Jako hlavní osoba – vůdce skupiny – byl určen Václav Prokůpek, který údajně zabezpečoval propojení mezi pražskou a brněnskou částí protistátního spiknutí. Když pak bylo státními orgány odhaleno vatikánské spiknutí, které mělo za pomoci vysoké církevní hierarchie a obžalovaných změnit státní zřízení nastoupené po únoru 1948, přiklonili se k tzv. Zelené internacionále, jejíž vedení organizovalo síť důvěrníků z exilu. [...] Souzení spisovatelé a kulturní pracovníci byli obviněni z přispívání do „fašistických“ časopisů Akord, Obnova a Řád, v nichž se hlásili k vatikánské fašistické ideologii. V období Mnichova a tzv. druhé republiky pak vyjadřovali odpor ke komunistům a Sovětskému svazu. (ZEJDA 2004: 131–132)

Jan Zahradníček byl odsouzen ke třinácti letům odnětí svobody. Vězněn byl od roku 1951 do

<sup>25</sup> Zahradníčkovými sbírkami ze 30. let se ve své knize *Vizionáři a vyznavači. K otázce sepětí řádu umění a života v české poezii první poloviny 20. století* (2007) podrobně zabývá Jan Wiendl (srov. WIENDL 2007: 165–237).

<sup>26</sup> Mezi katolickými spisovateli a kulturními činiteli v procesu s uměle vytvořenou „protistátní skupinou“ dále figurovali mj. Josef Knap, František Křelina, Bedřich Fučík, Václav Prokůpek, Zdeněk Kalista, Ladislav Kuncíř aj.

roku 1960. V roce 1956 mu byla povolena návštěva ženy a dětí, hospitalizovaných po otravě houbami, vzápětí však opět musel nastoupit zpět do vězení. Během devítiletého trestu, který ukončila teprve prezidentská amnestie v květnu 1960, byl Zahradníček vězněn v Brně, ve Znojmě, v Praze na Pankráci, na Mírově a v Leopoldově.

Zahradníčkovu vězeňskou poezii do dvou básnických knih uspořádal Bedřich Fučík: sbírka *Dům Strach*, zahrnující básně z let 1951–1956, poprvé vyšla roku 1981 v exilovém nakladatelství Sixty-Eight Publishers; sbírka *Čtyři léta*, zahrnující básně z let 1956–1960, poprvé vyšla roku 1969 v nakladatelství Československý spisovatel.

V této kapitole se zaměříme na sbírku *Dům Strach*, která v rámci naší typologie básnických prostorů (v) paměti představuje básnickou reflexi zkušenosti s vězněním v totalitních věznicích. Vznik Zahradníčkových básní, vytvořených v době jeho věznění, byl z hlediska paměti výrazně ovlivněn samotnou skutečností, že je „básník povětšinou udržoval v paměti, bez možnosti písemného záznamu [...]“ (WIENDL 2007: 238).<sup>27</sup>

## 2. Textová analýza

Pro textovou analýzu jsme zvolili báseň „Dopis ženě“, na níž lze doložit typické paměťové aspekty, spjaté s reflexí vězeňské zkušenosti:

- Hledíš a vzpomínáš.  
Nevíš, kde jsem, a nedovedeš si představit,  
jak zde sedím s rukama prázdnýma  
host potměšilosti nevlídné,  
5 kterému se vzácností stalo slunce  
a který jak Dante v pekle svém  
neuvidí tak brzy hvězdy  
ani měsíc ani vítr ve stromech ani tvůj úsměv plný léta.
- Nevíš, kde jsem a já zatím tak blízko.  
10 Div neslyším, jak přecházíš tiše  
kolem těch drahých věcí známých,  
aby se děti nevzbudily. Je časné  
a slunce se rozhořívá.  
To veliké slunce prázdninové, to slunce žní  
15 duní ulicemi a mně tu v cele  
připadá,  
že tam venku na slavnost všichni jdou.  
Jinak by nehovořili tak vzrušeně ani tak nespěchali.  
Všechny chodníky se rozezvučely. Slyším tu svěžest kroků,

27 K okolnostem vzniku a (pravděpodobného) šíření Zahradníčkových básní, později vydaných ve sbírce *Dům Strach*, Mojmir Trávníček poznamenává: „Je vyloučeno, aby za vyšetřovací nebo soudní vazby mohl básně písemně zaznamenávat. Zůstává tedy věrohodný dohad, že většinu básní memoroval a udržel v paměti od doby vzniku až do chvíle, kdy je mohl zapsat. Příležitosti, která se naskytla, využil v pankrácké věznici, kde rukopis (vesměs na rubu kriminálních formulářů) svěřil strážnému Václavu Sislovi; ten básně zakopal v zahradě venkovské chalupy. [...] Teprve osm let po básnickově smrti za uvolnění „pražského jara“ 1968 odevzdal zachránce rukopis Františku Křelinovi, jehož znal z pankrácké věznice jako Zahradníčkova spoluvězně“ (M. TRÁVNÍČEK 1992: 466).

- 20 tu nedočkavost,  
jako by uvěřili snům dětí  
a teď běží se přesvědčit  
o tom zázraku neslýchaném.
- 25 Ty také tam kdesi jdeš. Do kostela  
a potom po nákupech. O děti starost máš.  
Plno zjevení se ti dostalo od nich.  
Plno zázraků mohla bys dosvědčit.  
Všem věříš,  
30 všechny si pamatuješ a ráda bys mi je vyprávěla,  
jen kdybych se vrátil.
- Dělá to těžkou hlavu  
synáčku mému, jak píšeš.  
Potěš ho. Neplač. Dny beztak se krátí.  
Čas rozhodnutí se blíží buď jak buď.  
35 Považ, nejsme jen sami na tom tak. Považ těch trosek  
domácností rozmetaných, těch oharků na zhasnutí.  
Neslušelo by se nosit velké štěstí,  
když trpí Bůh a byla tak zhanobena  
podoba člověka.
- (ZAHRADNÍČEK 1992: 346–347)

Kompoziční struktura básně je založena na principu propojování dvou hlavních tematických linií: (1) první tematickou linii tvoří výpovědi lyrického subjektu o jeho aktuální životní, tj. vězeňské situaci (viz verše 1–8); (2) druhou tematickou linii tvoří vzpomínky lyrického subjektu na nejbližší členy rodiny, na ženu a děti, a na prostředí domova. Vzpomínky na ženu a děti, mají pro lyrický subjekt též významnou relativizující funkci v tom smyslu, že v okamžiku, kdy lyrický subjekt vzpomíná na svou rodinu a vybavuje si situace, typické pro životní rytmus rodiny, jako by (alespoň na chvíli) přestávala existovat faktická (fyzická) vzdálenost a odloučenost od rodiny, od prostředí domova (viz verše 9–12, 24–30).

Typickým znakem reflexí lyrického subjektu, které se týkají vězeňské přítomnosti, je častá tematizace prostorových aspektů. Stísněnost vězeňského prostoru pro lyrický subjekt představuje de facto jediné „pevné“ existenciální určení, ze kterého je možné se vymanit pouze obracením se do „vnitřního prostoru“, tedy prostřednictvím (sebe)reflexe a vzpomínek. Jak můžeme vidět ve druhé sloce, právě prostřednictvím vzpomínek lyrického subjektu na ženu a děti dochází k propojování prostorových souvislostí domova a vězení. Vzpomínky na rodinné prostředí a přirozený, ustálený životní rytmus a řád pomáhají lyrickému subjektu (asociativně) přesouvat perspektivu z omezeného vězeňského prostoru k vnějšímu prostoru. Elementární „signály“ z venkovního prostoru se k lyrickému subjektu dostávají skrze dva „hlavní“ smyslové vjemy: sluchové a vizuální (viz verše 9–20).

Právě také sluchové vjemy, které do prostoru vězení/cely pronikají z vnějšku, pro lyrický subjekt představují nejen spojení s venkovním prostorem vůbec, ale přímo v něm evokují vzpomínky na jeho vlastní děti – a děti v širším smyslu – a rozvíjejí jeho další reflexe o dětech jako „čistých bytostech“, jejichž bezprostřední vnímání (vnějšího) světa (zatím) nebylo ničím narušeno a které jsou (stále ještě) schopny vnímat a nazírat svět jako zázračný životní prostor, poskytující nespočetné možnosti pro to, aby mohl být člověk neustále udivován (téměř) vším, s čím se v životě setkává. I tyto básnické obrazy dětí jakožto bytostí, které se stále ještě umějí divit a zároveň se rády nechávají udivovat, jsou spojeny s tematizací prostoru. Lyrický subjekt se ve svých reflexích i zde zaměřuje na zdůraznění konfrontace mezi stísněným, zcela statickým prostorem vězení/cely a venkovním prostorem, o němž sluchové vjemy, doléhající do prostoru vězení/cely, navozují (a potvrzují) představu o životním pohybu a dění – a v tomto smyslu též šířejí o svobodě, jíž nejvíce dokáží využívat děti (viz verše 12–27).

Jestliže jsme v úvodu textové analýzy hovořili o tom, že jeden ze stěžejních prvků kompoziční struktury básně „Dopis ženě“ představuje princip propojování dvou základních tematických rovin, tj. reflexe vězeňské přítomnosti lyrického subjektu a jeho vzpomínek na rodinu a na prostředí domova, můžeme na toto tvrzení navázat také v souvislosti s poslední slokou, ve které dochází k významové gradaci celé básně. Tato významová gradace je vytvořena propojením následujících významových rovin: (1) na komunikační rovině pokračuje dialog lyrického subjektu se ženou a (zprostředkovaně) s dětmi – plynule navazující na předchozí významové dění básně; s komunikační rovinou je zároveň těsně provázáno téma rodiny, od něž se odvíjí reflexe (2) obecných témat: člověka, lidské existence, zla a násilí ve světě, resp. v komunistickém Československu; a konečně (3) téma víry (podrobněji viz podkapitola 3.4), na něž nelze zásadně měnit svůj názor ani tehdy, pokud se člověk ocitl v mimořádně obtížné životní situaci, do níž byl uvržen, aniž by se jakkoliv provinil (viz verše 31–39). Podstatným aspektem všech uvedených významových prvků (rovin), které spoluvytvářejí významovou gradaci básně, koncentrovanou do čtvrté sloky, je postupný přechod od individuální životní zkušenosti k obecně lidské perspektivě, jež vězeňskou zkušenost posouvá do širšího kontextu různých existenciálních situací a zkušeností, s nimiž může být lidský jedinec konfrontován.

Stane-li se politická moc nástrojem totalitního režimu, který přímo ovládá paměť lidí jak na individuální, tak na kolektivní (společenské) rovině, tj. individuální paměť i kulturní paměť, a rozhoduje také o tom, že někteří jednotlivci mají být vymazáni z kolektivní paměti a (navždy) být zapomenuti, a to tak, že jsou odstraněni do vězení, nemusí to zdaleka znamenat, že tito věznění jedinci skutečně budou z kolektivní paměti vymazáni, natožpak že bude apriori narušena paměť vězněných. Pro vězněného katolického básníka se v kontextu společnosti, ovládané politickou mocí,

kteřá pohrdá elementárními lidskými hodnotami a v tomto smyslu na ně tedy zapomíná, naopak paměť – v úzkém sepětí s vírou – stává základním existenciálním prostředkem. Pravidelným procvičováním paměti, též formou memorování básní, lze jednak udržovat kontinuitu osobní identity a individuální paměti a jednak stále zůstávat pamětliv toho, že člověk je pouhou jednotlivou součástí jistého vyššího řádu, který jej přesahuje bez ohledu na právě vládnoucí politický režim – jak můžeme sledovat v závěrečné sloce Zahradníčkovy básně „Dopis ženě“.

### 3. Kontexty a souvislosti

#### 3.1. Kontext vězeňské poezie Jana Zahradníčka

Básnická sbírka *Dům Strach* tvoří spolu se sbírkou *Čtyři léta*, zahrnující básně, které vznikly v letech 1956–1960, závěrečnou etapu Zahradníčkovy básnické tvorby, jež byla zásadním způsobem ovlivněna autorovými zkušenostmi posledních devíti let života, strávených v komunistických věznicích. Básně *Čtyř let* vznikaly ve věznicích na Mírově a v Leopoldově a po propuštění z vězení, od května do září 1960, také na svobodě: v Uhřínově, kam byla Zahradníčkova rodina vystěhována z Brna. Tragickou událostí, jež výrazně zasáhla do Zahradníčkova života a již přirozeně reflektoval i ve sbírce *Čtyři léta*, byla smrt obou jeho dcer, které zemřely na následky otravy houbami v září 1956. Sbířka sestává ze dvou oddílů: „Skrze mříže“ a „Zase doma“.

Poetiku sbírky *Čtyři léta* by ve více ohledech bylo možné označit jako poetiku návratu – návratu k poetice básnických sbírek ze 30. let, a to jak z hlediska motivického, tak z hlediska veršové (a rýmové) struktury. Jestliže o (některých) básních sbírky *Dům Strach* by do jisté míry bylo možné hovořit jako o „dokumentárních záznamech“ každodenního vězeňského života, ve *Čtyřech letech* se reflexe dané životní situace ještě více posouvá do roviny podobenství, ve kterých je velice často využívána přírodní motivika a metaforika. Lyrický subjekt se obrací k přírodě coby věčnému koloběhu a věčnému dění a také coby zprostředkovateli básnické komunikace s Bohem (to jsme ostatně mohli sledovat již výše v souvislosti s motivem slunce). Příroda se – jako Boží výtvor, a tedy to, co nás přesahuje – stává dimenzí, jež uvádí lyrický subjekt z uzavřeného prostoru cely do celku světa, do kosmologických souvislostí.

Sbírkou *Čtyři léta* se uzavírá hermeneutický kruh básnické tvorby, ve které Zahradníček využívá básnické prostředky, na jejichž základě se jeho poetika ustálila ve 30. letech. Bedřich Fučík k tomu poznamenává: „Zahradníčkova poezie tíhla od počátku k integraci života, k jeho rozšíření a jistotám a zůstala si věrná do posledních veršů jako dílo ód, hymnů a chval, díky a velebení lidské pospolitosti [...]“ (FUČÍK 1994: 96). Jestliže jsme výše konstatovali, že *Čtyři léta* jsou sbírkou návratů (především ve smyslu kontinuity autorovy poetiky), je to velmi dobře patrné v básních druhého oddílu sbírky „Zase doma“, které vznikaly po Zahradníčkově návratu z vězení, od května

do září 1960. Jedná se o reflexivní lyriku, jejímž prostřednictvím se lyrický subjekt, v dialogu s přírodními entitami a s věcmi každodenního života, ujišťuje, zda (kdysi) tak důvěrně známý prostor domova zůstal stejný a zda má vše stále ještě své původní určení bytí v tomto světě. Typickým časovým zasazením rozmluv lyrického subjektu s přírodou, věcmi i se sebou samým se stává *noc*, kdy se vše ubírá do stavu spánku či rozjímavého usebrání. K nejvýraznějším motivům *Čtyř let* patří též motiv *vody*, jež očišťuje, zklidňuje a je bytostným zdrojem všeho živého („Den s bouří“; „Sonáta nočního deště“; „Mokré léto“; „Česání ovoce“).

Prostor domova se pro lyrický subjekt – po návratu z vězení – v plné míře stává prostorem paměti a životního bilancování a smíření: zde se mohou setkávat živí s mrtvými, zde pokračuje neustálé dění životního, přírodního a kosmického koloběhu. V básni „Zpěv návratu“ Zahradníček toto téma rozvinul následovně:

Já se vrátil  
tam zdola, kde nebylo stébel a listů,  
v tu zelenou všudypřítomnost léta, jež vrcholí,  
a všechny věci nalézám na svém místě jak kdysi.  
Od oblázků věky přihlazovaných bříska bystřín  
až po Sirius v černé komnatě noci,  
květy, kamení, déšť i křídla,  
všechno si odpovídá v té hře plné vážnosti.  
[...]  
Jsem sám a proti mně tolik bytostí z rosy a ohně,  
tolik osudů, tolik hvězd a všechny mi mají co říci  
v tuto hodinu, v toto léto, kdy vracím se.  
[...]  
A ty v tuto hodinu, v této zelené letní noci  
pod hvězdnatým stropem stromů malichernosti zhrozil ses  
nechápe, že méně než všechno je možno přát si,  
když hvězda padá...

(ZAHRADNÍČEK 1992: 451–452)

### **3.2. Tematický kontext: básnické reflexe vězeňské zkušenosti z komunistických/nacistických věznic a pracovních táborů**

Jedním z nástrojů, který totalitní režimy 20. století – nacismus a komunismus – využívaly, resp. zneužívaly k likvidaci jednotlivců i celých etnických skupin, patřilo zavírání těchto jednotlivců a etnických skupin do žalářů, koncentračních táborů či pracovních lágrů. Oběťmi nacistických a komunistických perzekucí se stali též mnozí básníci, spisovatelé a další umělci. V rámci této podkapitoly připomeneme tři autory různých generací, literárních směrů a poetik, kteří ve svých básnických dílech reflektovali zkušenost věznění v nacistických koncentračních táborech a komunistických věznicích: Josefa Čapka, Václava Renče a I. M. Jirouse.

**Josef Čapek** (1887–1945), jeden z čelných představitelů české výtvarné avantgardy a

literárního a kulturního života první poloviny 20. století vůbec, byl zatčen gestapem 1. září 1939 a posléze byl až do své smrti vězněn v koncentračních táborech Dachau, Buchenwald, Oranienburg a Bergen-Belsen, kde na konci války, v dubnu 1945, zemřel při tyfové epidemii. V roce 1946 vyšly *Básně z koncentračního tábora*, které zahrnují básně vzniklé od konce roku 1942 do začátku roku 1945 a které k vydání připravil Vladimír Holan.

Základní tematické okruhy Čapkovy sbírky tvoří básně-záznamy každodenního vězeňského života („X“; „Vězeňská procházka II“; „Štědrý den v táboře“); vzpomínky na domov, rodinu a přátele a oslovování nejbližších („Stesk“; „Mé dceři“; „Vzpomínka II“ aj.), kteří navozují pocit jistoty a zázemí – rozpoložení, které nic nemůže „přehlušit“: „láska a něha tam k těm mým / a zbožná starost v duši, / tu píseň skrytou, tichoučkou / ni peklo nepřehluší“ (ČAPEK 2010: 445). Mnoho básní je věnováno přímo bratrovi Karlu Čapkovi („Za bratrem Karlem“; „Vzpomínka na Karla“; „Za bratrem“). Jedním ze stěžejních témat, resp. fenoménů, který lyrický subjekt v mnoha Čapkových básních reflektuje, je čas. Lyrický subjekt čas na jedné straně přijímá jako objektivní apriorní řád, který člověku umožňuje základní orientaci v životě (ve světě), z perspektivy vězněného jedince je však čas (zároveň) vnímán ve své realitnosti: na jedné straně vědomí o dění „tam venku“ a „tady ve vězení“, tj. o dění spojeném s neustálým střetáváním života a smrti, které se odehrává každý den – za zdmi koncentračního tábora i přímo v táboře („Oknem své cely...“; „Sem k nám“; „Čekání“; „Pátý rok“; „Prosinec 1944“; „Mrtvé s vozu...“); na druhé straně (subjektivní) neodbytné vnímání času, který jako by se pro lyrický subjekt v prostoru tábora (vězení) téměř zastavil, resp. téměř neplynul. V závěrečné sloce básně „Čas příliš pomalý“ lze sledovat Čapkovu básnickou „syntézu“ na téma času, jíž lyrický subjekt dospívá k pochopení (byť se stále přítomným aspektem pochybnosti) vlastního časového (sebe)určení a sebeuvědomění své vlastní existence v konfrontaci s časem „velkých dějin“: „Ta moudrost utěší, že vládneš dějinám, / a já jen drobný osobní svůj osud mám, / a ne že toužit – ale trpělivý být je těžší! / ta moudrost, ach! že utěší?“ (IBID.: 415).

Okamžiky, kdy lyrický subjekt vzpomíná, představují nejen jedinou možnost, jak lze pozornost (vnímajícího, resp. reflektujícího) vědomí alespoň určitým způsobem „odpoutat“ od přítomnosti uzavřené do prostoru koncentračního tábora, ale jsou také sebezáchovným prostředkem, jímž se lze „vyprostit“ z příliš schematického časového „řádu“, na němž je založen režim instituce koncentračního tábora.

Poválečné osudy katolického básníka, dramatika, překladatele a kritika **Václava Renče** (1911–1973) jsou téměř ve všech (společenských i literárních) ohledech shodné s tím, čím prošel i Jan Zahradníček. V roce 1945 byl Renč pro svou publicistickou činnost v době okupace distancován očistnou komisí Syndikátu českých spisovatelů na dva roky, později byl vyloučen a od roku 1949 se



musel žít různými příležitostnými pracemi. Roku 1951 byl zatčen a o rok později odsouzen na dvacet pět let ve vykonstruovaném procesu s tzv. Zelenou internacionálou. Z vězení byl propuštěn v roce 1962.

Během svého věznění Renč vytvořil básnické skladby *Popelka nazaretská*, *Loretánské světlo* a *Pražská legenda*, které úzce spojuje básníkovo velké celoživotní téma: mariánské téma. *Popelka nazaretská* vypráví příběh Panny Marie, vyvolené ženy, jež má porodit Božího syna Spasitele. Jedině On může zachránit svět před konečným úpadkem, který započali Adam a Eva spácháním prvotního hříchu. Druhá část skladby tedy ztvárňuje příběh evangelia, v němž Panna Marie po celou dobu zůstává nablízku svému Synovi, až do jeho ukřižování a zmrtvýchvstání. Nanebevzetí Panny Marie se stává spásnou zvěstí o ochránkyni všech slabých, utlačovaných, bezmocných, spásnou zvěstí o Matce Slova, jež dokáže obrátit i duše hříšníků.

Větší část skladby *Loretánské světlo*, koncipované jako soubor modliteb a vzývání Panny Marie, vznikla během roku 1955, závěrečná pasáž byla napsána v roce 1970, kdy Renč skladbu připravoval ke knižnímu vydání, jež se však neuskutečnilo. Skladba se poté šířila v opisech s různými textovými variantami, velmi často neúplnými. Roku 1979 vyšla v Římě, v úplné podobě však byla vydána až na počátku 90. let. Skladba sestává z „Předzpěvu o domově“, „Dozpěvu o domově“ a ze čtyř „Vět“: „Samota“, „Píseň“, „Pout' do království světla“ a „Království světla“. Modlitby k Panně Marii vycházejí z obav, že existence člověka a celé lidské civilizace je stále více ohrožována člověkem samotným – z obav o zachování nejzákladnějších ontologických kategorií.

Vznik *Pražské legendy* se datuje do listopadu 1957, kdy byl Václav Renč vězněn v Leopoldově. Skladba vychází z události, k níž došlo v listopadu 1918 na Staroměstském náměstí v Praze, kdy byl stržen mariánský sloup. Renč ve svém zpracování legendy vyšel z osudu (fiktivní) postavy Oskara, opilce z předměstí, který se nechá strhnout rozlíceným davem a účastní se stržení mariánského sloupu, které je davem chápáno jako „historická odplata“ České země. Oskarův příběh jednak představuje synekdochu českých dějin 20. století, od vzniku samostatného Československého státu, a jednak symbolizuje vnější soudobou realitu Renčovy vězeňské přítomnosti: 50. léta a dav jakožto silná ideologická „zbraň“ komunistického režimu, jež má dokládat masovou podporu představitelům nového státního zřízení a jasně deklarovat nově (vy)budované hodnoty a společenské „ikony“. Renč však ve své legendě nechává vystoupit transcendentní hodnotu mariánského odkazu, jež přesahuje všechny pozemské režimy. A tak i Oskar postupně dospívá k momentu životní katarze, když se od chvíle své účasti na stržení sloupu nemůže zbavit pohledu Panny Marie. V osmnáctém zpěvu, v dialogu s Bohem a Pannou Marií, jež ho přijímá k sobě, s prosbami o odpuštění umírá.

**Ivan Martin Jirous** (1944–2011) byl v průběhu 70. a 80. let, jakožto jeden z hlavních

organizátorů uměleckého dění ve sféře undergroundu a též jako umělecký vedoucí hudební skupiny The Plastic People of the Universe, vězněn několikrát: v letech 1973–1974, 1976–1977, 1978, 1981–1985 a 1988–1989. Sbírka *Magorovy labutí písně* vznikala v době Jirousova nejdelšího věznění (1981–1985), v Litoměřicích, Ostrově nad Ohří a ve Valdicích.

Výrazným charakteristickým rysem Jirousovy sbírky je komunikativnost, tj. nepřetržité obracení se lyrického subjektu k někomu druhému, kdo se nachází ve vnějším světě, mimo vězeňskou realitu: rodina a přátelé, především z prostředí undergroundu – přičemž mnozí z nich byli donuceni opustit Československo (Vratislav Brabenec, Svatopluk Karásek aj.). Zcela privilegované místo v rámci undergroundové komunity zaujímá i z perspektivy lyrického subjektu *Magorových labutích písní* Egon Bondy. Velmi významnou dimenzí, k níž se lyrický subjekt dále obrací, dimenzí nacházející se zcela mimo pozemské souřadnice, je Bůh a také Panna Marie.

Stejně jako pro Jana Zahradníčka a Josefa Čapka, také pro Jirouse představuje komunikace s těmi nejbližšími jedinou možností, jak se lze vymanit z uzavřeného prostoru vězení, jehož společné sdílení s ostatními spoluvězni lyrický subjekt *Magorových labutích písní* vnímá a hodnotí velmi zjitřeně a negativně. Též pro Jirousův lyrický subjekt zůstávají jedinou jistotou a nadějí uprostřed marastu, který prožívá ve vězení, i marastu, který se odehrává ve vnějším světě, žena a dcery – a také cyklus přírody a církevního roku.

K dalším typickým rysům Jirousových básnických promluv patří střídání a mísení různých naladění lyrického subjektu, která však nevystupují jako jednotlivé segmenty, jež reprezentují různé životní (vězeňské) reflexe, ale fungují jako celek, utvářející právě teprve v dílčích „odstínech“ rozpoložení jednotu světa (byť omezeného). S tím úzce souvisí i významový aspekt různorodých stylizací lyrického subjektu, které jsou ovšem bytostně spjaté, jak připomíná také Jiří Trávniček: „*Hřích a nebe*, dva stálí průvodci Jirousových zápisků; špinavé dno duše a nadoblačné výšiny věčnosti. Snad až něco barokního sídlí v této básníkově rozeklanosti: výše čiré transcendence je dostupná pouze v prožitku ztracení, v pádu; touha po vykoupení z marasmů světa přivádí do mysli vědomí absolutna“ (TRÁVNÍČEK 1996: 193; zvýraznil J. T.).

Zaměříme-li se v *Magorových labutích písních* na reflexi vězeňského prostoru (z perspektivy lyrického subjektu), vyvstávají na jejím základě též zajímavé konfrontace z hlediska kulturní paměti: slouží-li původní sakrální prostor k tomu, že jsou sem nyní, v době Jirousova věznění, umístěováni zločinci (komunistickému režimu „nepohodlní“ lidé), lze ještě stále uvažovat o něčem takovém, jako je uvědomování si přítomnosti jisté transcendentní moci? Nebo jinak řečeno: má-li zde vězeň se vzděláním, jímž disponoval autor *Magorových labutích písní*, odsouzený za výtržnictví, (hypoteticky) přemítat o svých prohřešcích proti socialistickému zřízení a de facto zapomenout na svou identitu před nástupem do vězení, nepodněcuje jej onen původní sakrální

prostor naopak ještě k hlubšímu navracení se k osobní i kolektivní (národní) a duchovní minulosti, identitě – k vrstvám (kulturní) paměti? Lze říci, že i tento pozoruhodný rozpor dokáže Jirous přirozeně zapojit do svého básnického světa, ve kterém se tzv. „nízké“ mísí s tzv. „vysokým“, pozemské s božským (transcendentním) a který je na propojování těchto kontrastních prvků založen.

Při závěrečném shrnutí a srovnání vězeňských básnických děl Josefa Čapka, Václava Renče a I. M. Jirouse se Zahradníčkovou vězeňskou básnickou sbírkou *Dům Strach* vyjdeme z koncepce sociálních rámců paměti Maurice Halbwachse, jejichž prostřednictvím lze postihnout významové nuance (a rozdíly) poetiky jednotlivých básníků.

Sociální rámce paměti jakožto základní konstituenty, které se podle Halbwachse spolupodílejí na formování individuální paměti jednotlivců a které představují především sociální skupiny a prostředí, s nimiž je člověk ve svém životě (dlouhodobě či krátkodoběji) spjat, a vše, co s těmito sociálními strukturami souvisí, jsou velmi přesně vysledovatelné právě ve specifickém typu poezie, jakou je poezie vězeňská, s jejímž vznikem je též (zpravidla) spojen fakt nemožnosti písemného záznamu.

Jedním z nejtypičtějších tematických a motivických okruhů vězeňské poezie, potvrzujících platnost konceptu sociálních rámců paměti jakožto významných struktur, které formují individuální paměť, je rodina a prostředí domova. Vzpomínky na nejbližší členy rodiny, které mají (nejen) ve vězeňské poezii typickou formu vyvolávání osob, na které lyrický subjekt právě vzpomíná, a to prostřednictvím dialogu s těmito osobami. Toto dialogické vzpomínání jsme sledovali ve vězeňských básnických sbírkách Jana Zahradníčka, I. M. Jirouse a Josefa Čapka. Dalším stěžejním sociálním rámcem paměti, který pro tyto básníky v době jejich věznění představoval nejen básnické téma, ale přímo esenci nezbytnou pro udržování kontinuity (osobní) paměti, byla víra a s ní spjaté křesťanské hodnoty. Ve všech vězeňských básnických dílech Václava Renče se víra stala přímo absolutním, nejvyšším rámcem paměti: *Loretánské světlo* bylo koncipováno jako sbírka modliteb k Panně Marii, v *Popelce nazaretské* Renč zpracoval mariánský kult v podobě „převyprávění“ kanonických křesťanských příběhů (evangelia): Panny Marie a Ježíše Krista. Též jako jistou analogii ke kolektivismu 50. let, kdy dochází k ideologickému manipulování davu, který bezmyšlenkovitě podléhá propagandě vládnoucí moci, Renč v *Pražské legendě* tematizoval reálnou událost „davového stržení“ mariánského sloupu na Staroměstském náměstí, k němuž došlo na podzim roku 1918. V Renčových vězeňských básnických dílech se tedy základem pro udržování (osobní) identity a paměti stávají kanonické syžety kulturní paměti, resp. kolektivní paměti katolického společenství, jejichž básnické zpracování má u Renče též velmi pevnou formální, tj. veršovou a rýmovou strukturu.

Jestliže ve vězeňské poezii Václava Renče představovala víra – tj. kanonické příběhy (syžety) křesťanství (a jeho básnická díla této životní etapy jsou tudíž výrazně epická) – primární a de facto výhradní tematickou sféru, o vězeňské poezii Jana Zahradníčka, I. M. Jirouse a Josefa Čapka lze říci, že i u nich víra rovněž tvoří velice důležitou součást jejich autorské poetiky, stejně podstatnou součást jejich poetiky ovšem představují také témata a motivy rodiny a domova a také reflexe vězeňské přítomnosti: soužití a komunikace s ostatními vězni (časté zvláště u Jirouse) a dále reflexe fragmentů vnějšího dění, které pronikají do prostoru vězení/cely.

Pro všechny básníky, kteří byli/měli být v době vlády obou totalitních režimů 20. století v českých zemích – nacismu a komunismu – vymazáni z kulturní (kolektivní) paměti a o nichž lze v tomto smyslu říci, že byli „odsouzeni k zapomnění“, měla poezie zcela zásadní, přímo existenciální význam právě také v úzké souvislosti s pamětí: se schopností uchovat si kontinuitu osobní paměti a identity. Mojmír Trávníček ve své stati „Vězeň v české poezii. Od K. H. Máchy k I. M. Jirousovi“ (2004) charakterizoval bytostný význam poezie pro básníky vězněné v nacistických a komunistických věznicích a pracovních táborech následovně:

Podmínky, v nichž vznikla jejich nová poezie, byly nesouměřitelné se vším, čím procházeli básníci minulosti. Vězeň byl soustavně ponižován a připravován o svou lidskou důstojnost a byl zejména promyšleně připravován o čas – nejen těžkou prací, ale s veškerým možným důmyslem při organizování jeho dní a nocí. Verše byly za tohoto stavu především aktem sebeosvobodování, prostředkem okamžité úlevy duše. Šlo tedy o úsilí mravní, o nezlomitelnost svobodného ducha. (TRÁVNÍČEK 2004: 27)

### **3.3. Dobový kontext: politicko-společenské, kulturní a literární dění v první polovině 50. let (období stalinismu)**

Vladimír Macura ve své knize *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989* (1992) podrobně analyzoval sémiotický charakter procesu „budování“ socialistické společnosti po roce 1948, který vycházel z představy, že tato „nová společnost“ podle logiky dějinného (dynamického) pokroku směřuje k vytvoření „socialistického ráje“ v budoucnosti – ráje, jehož základy vznikají již v přítomnosti, tj. v kontextu československé reality 50. let (MACURA 2008: 14–35). Komunistický režim po roce 1948 tedy směřoval zájem celospolečenského zaměření primárně směrem k budoucnosti (a přítomnosti), přičemž bylo důležité, aby byla vize socialistického ráje sdílená kolektivně, s čímž úzce souvisela též představa o postavení jedince v kontextu socialistické společnosti, resp. socialistického ráje: „Jedinec v ráji neznamena nic, nese v sobě a zrcadlí pouze obecné vlastnosti diktované závaznou emblematickou, splývá se všemi, je jejich součástí a oni jsou součástí jeho“ (IBID.: 34). Důraz na kolektivnost byl patrný rovněž ve vztahování se komunistického režimu (socialistické společnosti) k minulosti, k (české) historii. Bylo nutné vytvořit také jednotný, závazný, kolektivně sdílený obraz české historie, tak aby odpovídal

ideologickým požadavkům vládnoucí komunistické moci. Tím se dostáváme k samotnému tématu paměti, přesněji řečeno k tomu, jakou funkci plnila kulturní paměť v kontextu oficiálního kulturního a literárního života (první poloviny) 50. let.

V souvislosti s oficiálním kulturním a literárním životem (první poloviny) 50. let se nejprve pozastavíme u přesnější charakteristiky základních paměťových pojmů. Určíme-li – na základě toho, co jsme výše uvedli o kolektivnosti jako jednom ze zakládajících aspektů nově se konstituující socialistické společnosti po roce 1948 – jako výchozí pojem *kolektivní paměť*, tj. pojem, který ve svých sociologicky zaměřených pracích dlouhodobě promýšlel Maurice Halbwachs (zejména v knize *Kolektivní paměť*, vydané posmrtně v roce 1950), je zřejmé, že v kontextu socialistické společnosti po roce 1948 byla individuální paměť jednotlivců „podřízena“ kolektivní paměti, vymezené podobně jako u Halbwachse. Jestliže však Halbwachs vycházel z předpokladu, že individuální paměť jednotlivce je ovlivňována a spoluvytvářena prostřednictvím několika *sociálních rámců* zároveň, čímž dochází ke konstituování kolektivní paměti, ve společenském kontextu po roce 1948 se jediným paměťovým rámcem stal rámec ideologický, „zaštiťovaný“ a reprezentovaný postavami dvou hlavních vůdců, J. V. Stalina a Klementa Gottwalda, zatímco všichni ostatní, „obyčejní“ jednotlivci v rámci socialistické společnosti představovali pouhý prvek „obecné Subjektivitý systému, pevně dané jako soubor hotových a obecně závazných prefabrikátů poznávacích, volních, mravních, citových atd.“ (IBID.: 101).

Uvedená teze Vladimíra Macury koresponduje těž s úvahami kulturních teoretiků, kteří navazovali na Halbwachsovu koncepci kolektivní paměti a dále ji promýšleli. Jan Assmann ve své programové stati „Kolektivní paměť a kulturní identita“ (1988) navrhl zpřesnění pojmu *kolektivní paměť* rozlišením dvou základních aspektů kolektivní paměti, vymežujících časový horizont, v jehož rámci si daná kolektivní paměť udržuje svou platnost. Assmann pro ony aspekty, zpřesňující časové vymezení platnosti kolektivní paměti, zavedl pojmy *komunikativní paměť* a *kulturní paměť*. Zatímco *komunikativní paměť* je spjata s všednodenní komunikací a představuje „krátkodobější“ formu kolektivní paměti, *kulturní paměť* „má své pevné body, její horizont se neposouvá spolu s plynoucím časem. Těmito pevnými body jsou osudové události minulosti; vzpomínka na ně je udržována kulturním formováním (texty, obřady, památníky) a institucionalizovanou komunikací (recitace, vystoupení, úvaha)“ (ASSMANN 2015: 53). Jak jsme řekli již výše, obě dimenze kolektivní paměti, tak jak je vymezil Jan Assmann, byly spolu v rámci socialistické společnosti (první poloviny) 50. let, velmi úzce provázány a institucionalizovaná komunikace, která byla předpokladem fungování socialistického společenského řádu v širší časové perspektivě, samovolně pronikala i do každodenní, všední komunikace a komunikativní paměti, nad níž „drželi stráž“ dva hlavní ochránci a vůdcové socialistického světa, J. V. Stalin a Klement Gottwald, kteří byli v

prostoru každodenního života (ať už doma či na pracovišti) přítomni mj. prostřednictvím svých portrétů (srov. MACURA 2008: 101–120).

Zaměříme-li se nyní blíže na oblast literatury jako jednu z oblastí kulturního života, která se v první polovině 50. let výrazným způsobem spolupodílela na propagaci a rozšiřování komunistické ideologie, z hlediska (kulturní) paměti, dostáváme se k ideologickým zásahům do paměti literatury, tj. k „přepisování“ paměti literatury ve smyslu literárních dějin a s tím úzce spojeného „přetváření“ dosud platného, kontinuálně a přirozeně se utvářejícího kánonu české literatury – české poezie. Základní „ideologickou příručku“ pro výklad dějin české poezie 20. století a pro její předpokládaný budoucí vývoj v socialistické společnosti, se měl stát referát Ladislava Štolla s titulem *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*, proslovený 22. ledna 1950 na pracovní konferenci Svazu československých spisovatelů a posléze vydaný knižně. Štoll ve svém referátu předložil „reinterpretaci“ vývoje české poezie v první polovině 20. století a dle dialektické metody marx-leninského uvažování rozdělil vývojové linie české poezie na „pokrokovou“, tj. socialistickou, a „úpadkovou“. Do dialektického protikladu tak proti sobě byli postaveni mj. následující osobnosti literárního a kulturního života: S. K. Neumann, Jiří Wolker, Julius Fučík, Ivan Sekanina, Vítězslav Nezval aj. jako osobnosti, které představují základní podobu pro vytváření nového kánonu socialistické literatury a kultury. Mezi těmi, kteří měli být naopak vymazáni z literárního a kulturního kánonu, Štoll nejčastěji jmenuje především Františka Halase a dále Karla Teigeho, Václava Černého, Bedřicha Fučíka (ale i Jaroslava Seiferta a Josefa Horu). Je tedy zcela zjevné, že Štollův referát představoval ideologický, literárněhistorický „výkladový model“ a zároveň nástroj přímé manipulace s literární pamětí, což lze sledovat i ve Štollově diskursu, v užívání výrazových prostředků, a to především v pasážích, v nichž Štoll mluví o některém z „úpadkových“ básníků – zejména o Františku Halasovi. Jako by tito autoři měli být prostřednictvím nenávislné charakteristiky odsouzeni k vymazání z české literární paměti nejen na diskursivní rovině, ale téměř doslova „fyzicky“.

Proti katolickým básníkům komunisté zahájili svou diskreditační kampaň, v jejímž rámci byly katoličtí spisovatelé – včetně Jana Zahradníčka – osočováni z kolaborace s nacisty, hned po skončení války a po převzetí moci v únoru 1948 byl jako „nejúčinnější“ způsob vymazání těchto spisovatelů z kulturní a literární paměti zvolen sovětský „model“ jejich odstranění do věznic či pracovních táborů – současně s kolektivně či přesněji řečeno masově koncipovaným „přetvářením“ kulturní (kolektivní) paměti v průběhu politických procesů.

K základním ideologickým nástrojům, které komunistický režim začal uplatňovat po roce 1948 při konstituování nového (sémiotického) systému kultury, hodnotového systému, literární a kulturní paměti, patří přetváření kulturní paměti, „přepisování“ dějin literatury a „přetváření“

(utváření) literárního kánonu (srov. ERLLOVÁ – NÜNNING 2003: 14).

Zatímco básníci, kteří svá díla tvořili a publikovali v kontextu oficiálního prostoru literární komunikace první poloviny 50. let, byli zcela podřízeni ideologické normě na úkor normy (a hodnoty) estetické a v tomto smyslu ve svých dílech neměli možnost prokázat žádné individuální, jedinečné, typické znaky svých poetik,<sup>28</sup> přičemž i paměť, resp. téma paměti bylo apriori „prefabrikováno“ jako téma podřízené pouze sdílení kolektivní, socialisticky nahlížené skutečnosti a zkušenosti, pro Jana Zahradníčka a další vězněné básníky paměť – v psychologickém smyslu i jakožto básnické téma – získala zcela zásadní, přímo existenciální význam. Stěžejní aspekty Zahradníčkovy sbírky *Dům Strach*, která vznikala v letech 1951–1956, můžeme z hlediska paměti, se zaměřením na širší souvislosti dobového kontextu, shrnout do následujících bodů: (1) Jakožto představitel katolické poezie patřil Jan Zahradníček po roce 1948 mezi osobnosti, které měly být zapomenuty – vymazány z širšího společenského povědomí, z kulturní paměti. (2) Paměť se pro Zahradníčka v době jeho věznění stala zcela zásadní mohutností, která zůstala v podstatě jedinou možností pro udržování kontinuity osobní identity – prostřednictvím vzpomínek. (3) Samotné vytváření básní, které nebylo možné písemně zaznamenávat, představovalo svébytnou formu mnemotechnické praxe, jež sloužila (též) k procvičování paměti. (4) Věznění Jana Zahradníčka – a mnoha dalších, nejen katolických spisovatelů, kteří měli být vymazáni z kulturní paměti – úzce souviselo též s procesem „přepisování“ literárního kánonu a „přetváření“ kulturní paměti v širším smyslu – s procesem, který začal naplno probíhat po převzetí politické moci KSČ v Československu po roce 1948 (přičemž „zárodky“ onoho procesu spadají již do období třetí republiky) a jehož podstatnou součástí bylo prosazování komunistické ideologie ve všech životních sférách.

---

28 V roce 1987 vyšla v anglickém exilovém nakladatelství Rozmluvy básnická antologie *Podivuhodní kouzelníci. Čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945–55*, zahrnující typické básně, které vznikaly v kontextu oficiální literární produkce první poloviny 50. let. Tuto antologii edičně připravil Antonín Brousek a rozdělil ji do následujících tematických oddílů, které mají již svými (Brouskem záměrně ironizovanými) názvy čtenáři přiblížit nejzákladnější charakteristiku české poezie první poloviny 50. let: „Schůze před průvodem“, „Takový kopec kapitalista aneb Nad Rudým právem zamyslíš se v snění“, „Báňská se vstřícným plánem aneb Naše stavy – to jsou hlavy“, „Pšenka-divotvorka aneb Družstevníci s ženami jdou provonění jatinou“, „My jsme národ z Barrandova aneb Pracující inteligence“, „Jazzem se svíjel Bílý dům aneb Dravci“, „Miliony holubiček aneb Já voják míru říkám pušce: Zab!“, „Fronta je všude aneb Prostřelená legitimace“, „Na kolchoze ‚Molotov‘ dnes žije Kuzmič Polykarpov aneb Fantazie“, „Na lásku syrovou, horkou jak bojová píseň aneb Což žena, již miluji, nemá nic mimo hrud' harmonickou?“, „Bez strany pro mne není života aneb Je mateřština má i otčina“, „Jméno, co sluncem začíná aneb Bez Stalina – rozvalina“. Brousek antologii doplnil studií „O poezii českého stalinismu bez pověr a iluzí“, v jejímž závěru uvádí následující obecné typické znaky české poezie, jež vznikala v období stalinismu: „Příznačné je, že báseň přestala být médiem jak upřímného sebevyjádření, tak i vnitřně naléhavého osobního vypořádávání se se světem, stavši se slohovým cvičením na zvnějšku dané téma, básní vždy jen ‚o‘ něčem, což literárněhistoricky znamenalo vlastně návrat až do dob klasicismu osmnáctého věku [...] Toto striktní odosobnění, odpersonalizování poezie šlo ovšem ruku v ruce s nápadným zepičtěním veškeré básnické produkce, včetně té, která minila býti lyrickou. [...] Formálně vzato začlo jít – pod heslem ‚zlidovění umění‘ – o co největší zesrozumitelnění, zpopularizování výrazu, o jeho maximální zdidaktičtění“ (BROUSEK 1999: 518).

### 3.4. Kulturněteoretické a literárněteoretické souvislosti

V této podkapitole navážeme na interpretační závěry, k nimž jsme dospěli v rámci textové analýzy Zahradníčkovy básně „Dopis ženě“, a rozvineme je do podrobnějších kulturněteoretických a literárněteoretických souvislostí a také do širších souvislostí (celku) sbírky *Dům Strach*.

Jestliže v podstatě jedinou možnost, jak se lze vymanit ze sevření danou přítomností, pro vězně (zdůrazněme: v komunistických věznicích 50. let) nabízelo obrácení se k sebereflexivnímu aktu, tj. též ke vzpomínkám, můžeme dobře sledovat i konkrétní paměťové rámce, s nimiž se vzpomínky (nejčastěji) pojí. A právě rodina představuje jeden z nejvýznamnějších rámců, a to jak rámců paměťových, resp. sociálních, tak rámců tematických – v kontextu české vězeňské poezie 20. století. Pojem (sociální) *rámce* bude ovšem ještě třeba poněkud podrobněji rozvést a zpřesnit, k čemuž využijeme dvou paměťových koncepcí: Maurice Halbwachse a Haralda Welzera.

Maurice Halbwachs v knize *Sociální rámce paměti* (1925) předložil svou základní tezi, podle níž je identita – a tedy také paměť – jedince vždy již (spolu)konstituována a determinována několikaletými sociálními aspekty. Jedná se zejména o tzv. *sociální rámce*, tj. především *sociální skupiny a vrstvy*, v jejichž rámci probíhá utváření vztahů a rolí, a také *prostředí*, ve kterých se jedinec během svého života pohybuje. *Rodinu* pak Halbwachs považuje za specifický typ sociálního paměťového rámce, a to z toho důvodu, že je takřka výhradním společenstvím, jež je založeno na hierarchii jistých, historicky a sociokulturně se formujících a pevně ustálených vztahů. A již tyto (předpokládané) danosti se zároveň podílejí také na spoluvytváření důvěrně známého prostředí – prostoru kolektivní paměti –, se kterým jsou spjaty emocionálně nejintenzivnější události, zážitky a *společné vzpomínky* (HALBWACHS 1985: 203–230).

Zatímco však Halbwachs emocionálně-komunikativní aspekty paměti, resp. procesu vzpomínání dále podrobněji nerozvíjí, Harald Welzer tyto aspekty sleduje nejen ze sociologického, ale též z kognitivního hlediska a z hlediska neurověd a v úvodu své knihy *Komunikativní paměť. Teorie vzpomínání* (2002) vyslovuje názor, že „naše paměť, a tudíž naše já, je veskrze komunikativní pamětí“ (WELZER 2011: 12). V souvislosti se vztahem komunikativní paměti a emocionality pak Welzer dospívá k následujícímu závěru: „Komunikativní paměť je [...] emocionální pamětí. Vytváří se v sociálních výměnných procesech, které sestávají z multimodálních dialogů. [...] *Autobiografické obsahy paměti* mohou být pouze takovými obsahy, jež jsou zaujaty samy sebou, a ty jsou bez určitého emocionálního rejstříku nemyslitelné“ (IBID.: 150; zvýraznil J. F.).

Sociální paměťový rámec rodiny v Zahradníčkových (nejen) vězeňských sbírkách implikuje další významové aspekty, jež jsou pro vzpomínání lyrického subjektu – a sebereflexi vůbec – typické a velmi podstatné. Jedná se o tři velmi úzce související fenomény, jež zakládají lidskou



existenci či ještě přesněji schopnost člověka orientovat se ve světě a být s to životním situacím určitým způsobem porozumět a vyložit si je: *prostor, čas a naladěnost/nálada*. Začneme posledním zmíněným fenoménem. O. F. Bollnow, navazující na myšlenky Martina Heideggera (srov. HEIDEGGER 2002: 165–171, 379–382), ve své knize *Podstata nálad* (1941) píše: „V každém naladění je svět již zcela určitým způsobem ‚vyložen‘ a skrze toto prvotní vyložení života a světa v naladění je již předem uvozeno veškeré rozumění“ (BOLLNOW 2009: 39–40). Vzpomínky na rodinu umožňují lyrickému subjektu Zahradníčkových vězeňských básní alespoň částečně se vymanit ze sevření přítomného naladění, resp. rozladěnosti a zpřítomnit takové prostory (v) paměti, jež mohou stávající rozpoložení lyrického subjektu *přeladit*. Veškeré konotace, jež jsou úzce spjaty s rodinou, totiž uvozují takové existenciální kategorie, jakými jsou zejména *blízkost, důvěrnost a srozumitelnost* – vyjádřeno na obecnější rovině: *řád*. Vše v tomto světě, který znovuožívují vzpomínky lyrického subjektu, má (mělo) své jasné určení a nezpochybnitelný smysl existence, a právě proto zde mohl být *modus vivendi* založen na celkové srozumitelnosti a důvěře ve vše, co se děje. Tento jev lze velmi zřetelně sledovat na komunikační rovině básně. Komunikace lyrického subjektu se ženou se odvíjí od zcela běžných, každodenních situací, které by se mohly jevit jako zcela „obyčejné“ a rutinní, avšak právě v širším kontextu událostí, v jejichž důsledku se nyní lyrický subjekt nachází ve vězení, takovéto situace a každodenní činnosti získávají zcela jiný – lze dokonce říci z existenciálního hlediska zásadní – významový rozměr. Právě potřeba utvrdit se v tom, že (alespoň) některé životní danosti se nezměnily a uchovaly si tutéž podobu a tentýž řád, je nutná k uchování identity<sup>29</sup> a zachování naděje, že vše ještě nebylo zcela narušeno, zničeno a zapomenuto.

Výrazně omezený časoprostor vězení/cely nicméně přesto (nutně) zasahuje do sebereflexe lyrického subjektu, jenž dochází k přehodnocení své personální paměti ve smyslu *habituální paměti*, o níž ve své studii „Habitus a paměť“ (2007) pojednal německý sociolog Alois Hahn. Činnosti a úkony, které lyrický subjekt před svým nástupem do vězení vykonával v každodenním životě jako naprosto přirozené a neuvědomované – získané jednak výchovou a jednak jistými zvyklostmi, typickými v daném sociálním prostředí, z nějž jedinec pochází –, vytvářely životní rozvrh, udávající pravidelný řád a jasně dané sebe-určující existenciální body (HAHN 2007: 36–38). „Řád“ každodenního vězeňského života, předurčený zcela mimořádnými, resp. nepřirozenými životními podmínkami, se zásadním způsobem promítl i do nutného přetvoření „habituálního rozměru“, omezeného na minimum pevných orientačních bodů a „jistot“. Jak již bylo výše řečeno,

---

29 Vzpomínky lyrického subjektu na každodenní, rutinní situace, jež jsou velmi důležité pro uchovávání kontinuity osobní identity, představují onen *systém paměti*, který Marion Gymnichová ve své koncepci označuje jako *epizodickou paměť*. Ta „utváří vlastní předpoklad pro vytváření pocitu biografické kontinuity – a tím také předpoklad pro osobní identitu“ (GYMNICHOVÁ 2003: 37).

vzpomínky na rodinu a prostředí domova představují ojedinělé možnosti, jejichž prostřednictvím lze ze zúženého a zatemnělého vězeňského prostoru a omezeného vězeňského habitu vykročit a navrátit se zpět – k životním momentům před uvězněním.

Jestliže jsme výše – v souvislosti se vším, co se týká potřeby zakoušet a sdílet svět jako srozumitelný celek, který funguje na základě určitých daností, hierarchie a (sociálních) vztahů – uvedli pojem *řád*, doplňme, že pro Jana Zahradníčka a jeho básnickou tvorbu vždy byla zcela zásadní životní i uměleckou oporou (v níž je vždy možné najít potřebný řád) *víra*. Podle Jana Wiendla tak mohl Zahradníček i ve své vězeňské poezii nalézt vysvětlení své situace, tj. uvědomění si víry „jako údelu, k němuž byl básník vyvolen, ke kterému se hlásí, jejž hájí a pro nějž je stíhán a vězněn“ (WIENDL 2007: 247).<sup>30</sup> Také víra tedy ve sbírkách *Dům Strach* a *Čtyři léta* představuje velice významný rámec paměti, viz např. báseň „Kněží v žalářích“: „Slyším zvon. Poledne. Anděl Páně. / Hlas církve, hlas andělský dosud zní, / abych nezapomínal, na čí straně / zápasím tady v tmě žalární“ (ZAHRADNÍČEK 1992: 301).

S fenoménem prostoru a času jsou rovněž úzce spjaty motivy *sluchu*, resp. sluchových vjemů – hermeneutika slyšení. Sluch se stává de facto jedinou tělesnou částí,<sup>31</sup> která metonymicky, prostřednictvím jednotlivých zvukových podnětů, přicházejících zvnějšku – z prostoru „tam“ –, překonává hranice vězení, osvobozujíc duchovní dimenzi lyrického subjektu. Mezi nejčastější sluchové podněty patří *vyzvánění zvonů*, symbolizující Boží logos: Boží poselství, jež je hlavním interpretačním klíčem (a také tedy implicitním *komunikačním* „signálem“ pro lyrický subjekt); vyzvánění zvonů zároveň zprostředkovává i „signál“ *časový* a *paměťový*. Vyzvánění zvonu coby „signál“ časový doplňuje orientaci v rámci každodenního pobytu ve vězení o přesnější povědomí o jednotlivých denních fázích, resp. hodinových intervalech, a „vytrhává“ tak lyrický subjekt z pocitu, že jeho existence byla uvržena do ustrnulého bezčasí, z něž jako by již nemělo být úniku. Vyzvánění zvonu coby paměťové médium *vyvolává* vzpomínky, jež se pojí s určitými životními situacemi a událostmi, a tak jako paměťový rámec rodiny „přenáší“ lyrický subjekt do jiného časoprostoru a přeladuje jeho aktuální rozpoložení „ted’ a tady“ (viz básně „Zvon“, „Kněží v žalářích“). Obdobným časovým a paměťovým médiem, které představuje vyzvánění zvonů, jsou také *zvuky* doléhající ze *světské sféry* blízkého okolí vězení, tj. zvuky z ulice, zejména lidská chůze, psí štěkot, zpěv ptáků apod. (viz básně „Co zpíval kos zatčenému“, „Chodci“, „Bratislavská ulice“,

30 Podobně nahlíží na Zahradníčkovu chápání víry také Petr Osolobě: „Víra je tedy Zahradníčkovi nejdříve a především SCHOPNOSTÍ VIDĚT, vidět za svět měnlivých zdání a ideologických preludů: vidět dobře to, co je, znamená vidět, čím se to stane, a to zase předpokládá vnímat a milovat onu sílu, která napomáhá dobru a činí věci nové“ (OSOLOBĚ 2005: 84–85; zvýraznil P. O.).

31 Abychom zachovali pojmovou soudržnost, doplňme, že sluch, resp. sluchové vjemy – stejně tak jako ostatní smyslové vjemy – chápeme jako metonymické motivy těla a v tomto smyslu jako tělesná média paměti. Vycházíme přitom z paměťového konceptu Aleidy Assmannové, která v rámci svého konceptu pracuje se čtyřmi základními médii paměti: písmo, obraz, tělo a místa.

„Malá poetika“). Vedle onoho vymezení vězeňského prostoru jakožto „jiného“ prostoru, v němž veškeré dění podléhá zcela vyšinutému „pořádku“, patří k dalším orientačním souřadnicím základní prostorové polarity, především tedy (sebe)určení „tady/uvnitř – tam/venku“ a vertikální osa „dole/pod zemí – na zemi – nahoře/na Nebesích“. Velmi významnou roli při vnímání vězeňského prostoru plní i „vnitřní dimenze“ tohoto prostoru, která jako by napomáhala (pocitově) rozšířit omezený životní prostor cely v tom smyslu, že lyrický subjekt „ví“ o ostatních spoluvězních, s nimiž prožívá stejný úděl. Vzájemné dorozumívání mezi vězni může probíhat pouze jediným způsobem: zvukovými signály, jež lze vysílat klepáním na stěny – jak čteme v básni „Samovazba“:

Nikdy jsme se neviděli, nesmluvili jsme znamení nebo klíč,  
podle něhož by dešifrovat se daly ty depeše vzájemné.  
A tak jenom se dohadujeme, že tam za stěnou čeká  
stejně já,  
stejný chuchvalec naděje zoufalé  
zmítající se mezi minulostí a budoucností  
mezi dveřmi a oknem, jež mříží svou křížuje nás.

(IBID.: 320)

Ve druhé sloce básně „Dopis ženě“ lze sledovat typické rozvíjení motivu přírodního času (koloběhu), který bývá u Zahradníčka zpravidla spjat s časovou dimenzí církevního roku, v této básni je ovšem motiv přírodního času spjat spíše s transcendentní dimenzí, jež uvádí (každodenní) vnější dění „tam venku“ na doposud ne(z)pozorovanou rovinu nazírání života. Je velmi příznačné, že k propojení významové souvislosti mezi reflektovaným časovým údajem (doba žní) a onou transcendentní dimenzí dochází právě prostřednictvím motivu dětí. Jako by už jen děti byly těmi posledními bytostmi, jež zatím ještě neztratily nejen schopnost nelhat a nazírat svět v bezprostředních, ideologicky nezastřených a nepokřivených souvislostech, ale navíc stále zůstávaly obdařeny také schopností nazírat svět v jeho – pro ostatní lidi již neviditelné – zázračnosti, ba dokonce jako by už pouze dětem zůstalo svěřeno jedinečné poslání předávat ostatním zprávy o nejrůznorodějších zjeveních. Jitka Bednářová v této souvislosti poznamenává: „Zahradníček nad dětským světem stále přemítá, přesvědčen, že děti přinášejí mnohem více radosti a obohacení dospělým, než je tomu obráceně“ (BEDNÁŘOVÁ 2005: 73).

V prvních dvou slokách básně „Dopis ženě“ se objevuje také v Zahradníčkově básnické tvorbě velmi podstatný motiv-vjem, zprostředkovávaný vizuálně: *slunce*. Rovněž motiv slunce doplňuje významovou perspektivu lyrického subjektu při vnímání času a prostoru: konotuje *světlo*<sup>32</sup>

32 Motivikou a symbolikou *světla* a *stínu* v básnickém díle Jana Zahradníčka (a Jakuba Demla) se podrobně zabývá Ondřej Sládek a navrhuje vytvoření typologie, v jejímž rámci by oba motivy-symboly byly nahlíženy komplexně: (1.1) *světlo ve vertikální rovině*; (1.2) *stín ve vertikální rovině*; (2.1) *světlo v horizontální rovině*; (2.2) *stín v horizontální rovině* (SLÁDEK 2005: 127–130). Své závěry shrnuje Sládek následovně: „Drama světla, tmy a stínu oba básníci využívají k vizualizaci svých nejvnitřnějších duševních hnutí, svých prožitků, opojení i zklamání, své samoty, své víry v nekonečnou moc Boha, svých obav a strachů z konečnosti světa a života. Hra světla a barev,

a *teplo* a ještě konkrétněji *léto*, kdy příroda vytváří nejbohatší smyslové scenérie. Také tento motivický rámec tedy koresponduje s výše uvedenými existenciálními kategoriemi, spojenými se zázemím rodiny a prostředím domova, domovské krajiny. Lyrický subjekt si však zároveň uvědomuje vzácnost okamžiků, kdy má možnost slunce spatřit, a – s odkazem na Dantovu *Božskou komedii*,<sup>33</sup> resp. *Peklo* – zvláště vnímání vertikální prostorové dimenze a pocit nesmírné vzdálenosti, hraničící až s pocitem postupného „umrtvování“, se zintenzivňuje; jako by se z prostoru celý stával hrob. Také motiv slunce, podobně jako vyzvánění zvonů, symbolizuje Boží logos.

Pokusíme-li se o souhrnné popsání toho, jakým způsobem fungují jednotlivé dimenze paměti ve vězeňské poezii Jana Zahradníčka, můžeme připomenout, že jednotlivé dimenze paměti, tj. *individuální, kolektivní a komunikativní* paměť, od sebe nelze vzájemně oddělovat, ba naopak, všechny jsou spolu vzájemně úzce propojeny a „prostupují se“. Význam paměti v životě i v rámci básnické tvorby (o to více v případě básní, jež vznikly v období věznění) Jana Zahradníčka, praktikujícího katolíka, lze souhrnně charakterizovat pomocí jedné z typických paměťových metafor, již uvádí Aleida Assmannová, a sice metaforou „božské knihy světa“. Tato metafora „symbolizuje absolutní paměť jako úplnou knihu. V této knize jsou [...] zaznamenány nejen minulé, ale také již všechny budoucí údaje. [...] Tato kniha je vším jiným než komplexní, podrobnou kronikou světa, paměti lidstva. Je to Boží paměť, ústrojí (*Organ*) Tvůrce jakožto Vládce a Soudce“ (ASSMANNOVÁ 2006a: 152–153).

Zahradníčkova báseň „Dopis ženě“ coby synekdochická báseň vězeňské poezie, jejíž vznik, resp. básníková schopnost uchovat v paměti již vytvořený, avšak písemně nezaznamenaný básnický celek (text) a poté – s časovým odstupem – jej být schopen znovu re-produkovat, velmi zřetelně dokládá, jak významnou roli sehrává fenomén prostoru jako paměťové médium a také jako sémantická i strukturní (formální) kategorie básnického textu. V sémantické i kompoziční struktuře básně lze sledovat velmi logický postup sebereflektujícího lyrického subjektu – sebereflektujícího vědomí. Výchozí časoprostorovou souřadnici aktu básnické reflexe-vzpomínání představuje aktuální vězeňská přítomnost, od níž se rozpomínající se lyrický subjekt, jehož promluva je stylizována do dialogické formy oslovení ženy (a dětí), postupně přesouvá k tematizaci prostoru domova a rodiny, k důvěrně známým místům, činnostem a sociálním vazbám. V závěrečné sloce se lyrický subjekt ve své promluvě navrácí k sebereflexi vlastní aktuální (vězeňské) přítomnosti, jež je zde „navíc“ uvedena do kontextu všeobecných souvislostí (soudobého) stavu světa a stylizována do

---

jejich zrcadlení a odlesků, se v jejich tvorbě – podobně jako u mnoha barokních autorů – promítá do popisů náboženské zkušenosti i líčení běžného světa a života. Svou snahou vnímat Boha skrze tento stvořený svět se tak přibližují k některým proudům křesťanské barokní mystiky“ (IBID.: 131).

33 Připomeňme, že ještě před svým uvězněním začal Zahradníček v roce 1949 pracovat na revizi překladu Dantovy *Božské komedie*, kterého se ujal O. F. Babler. Zahradníčkovými překlady, resp. revizemi Dantových překladů se ve svých studiích podrobně zabývá Petr Osolsobě (srov. OSOLSOBĚ 2004, 2005).

podoby gnómického výroku.

Postup, který Jan Zahradníček využíval při vytváření básní, vzniknuvších ve vězení, s ohledem na to, aby byly – ve chvíli, kdy je nebylo možné písemně zaznamenávat – logicky snadno zapamatovatelné a znovu-vybavitelné jak z formálního (kompozičního), tak z obsahového (tematického) hlediska, má své kořeny v tradici antické mnemotechniky a rétoriky. Jedná se o mnemotechnický koncept *loci et imagines: míst a obrazů*. Paměť je v rámci tohoto mnemotechnického konceptu chápána jako imaginativní prostor, jímž vzpomínající prochází a nachází v něm vzpomínky-obrazy/vzpomínkové obrazy, uložené s architektonicky systematickou uspořádaností (srov. LACHMANNOVÁ 2002: 13–14; ASSMANNOVÁ 2006a: 158–161).

#### 4. Závěr: prostory (v) paměti kontra prostor vězení

Procesy vzpomínání a zapomínání jako dvě přirozené, komplementárně spojené „složky“ (kulturní) paměti, jež se spolupodílejí na jejím (dlouhodobém) formování, se v případě Jana Zahradníčka – a všech básníků vězněných v komunistických (a nacistických) věznicích/pracovních táborech – dostaly do zcela specifických souvislostí a získaly nové, za „standardních životních podmínek“ ne tolik zjevné významy. Všichni básníci, kteří byli v rámci politických procesů v 50. letech odstraněni do věznic či pracovních táborů, tedy měli být tímto způsobem vymazáni z „nově“ přetvářené kolektivní paměti, což bylo spojeno také přímo se snahou komunistického režimu o jejich fyzickou likvidaci. K tomu, aby byli tito básníci alespoň určitým způsobem schopni udržovat kontinuitu své identity, zároveň nutně potřebovali svou individuální paměť střežit proti faktoru zapomínání, tj. udržovat její aktivitu pravidelným procvičováním, které umožňuje právě také poezie, jejíž vznik a možnost jejího pozdějšího znovu-vybavení závisí – s ohledem na nemožnost písemného záznamu – především na paměťových schopnostech daného jedince.

Paměť či ještě přesněji řečeno *prostory (v) paměti* lze v rámci básnické tvorby Jana Zahradníčka charakterizovat prostřednictvím metafor *božské knihy světa*: vstup do těchto imaginárních prostorů poskytuje ojedinělou možnost úniku z aktuální přítomnosti do zcela jiného prostoru: do svébytného a především *svobodného prostoru*, stvořeného z vlastních vzpomínek, resp. vzpomínkových obrazů či prostřednictvím hry svobodných tvůrčích sil vlastní imaginace. Prostor paměti tedy vězněným básníkům poskytoval především možnost svobodné duševní a duchovní aktivity v podobě vzpomínání, sebe-přehodnocování a přemítání. Připomeneme-li na tomto místě znovu odkaz na Dantovu *Božskou komedii*<sup>34</sup> z básně „Dopis ženě“, je možné reflexi vězeňské

34 Na takřka „osudově-symbolickou“ analogii mezi částí revidovaného překladu Dantovy *Božské komedie*, ke které Zahradníček stihl dojít ještě před svým zatčením, a následnou devítiletou vězeňskou anabází, již měl Zahradníček před sebou, poukazuje Petr Osolsobě: „Byl [Zahradníček] zatčen, když dokončoval opravu jedenadvacátého zpěvu *Ráje. Peklo* i *Očistec* měl již za sebou. Prošel s Dantem a Vergilem imaginární cestou trychtýřem, vystoupal s nimi na druhé straně Země na Očistcovou Horu, odkud vzlétl s Beatricí až do sedmého nebe, kde po zlatém schodišti

zkušenosti ve výpovědi lyrického subjektu interpretovat rovněž jako přijetí jisté životní zkoušky, křížové cesty, již je třeba projít, aby byl člověk schopen nahlížet sebe sama s hermeneutickým odstupem, v kontextu „vyššího řádu“. Jan Zahradníček se k těmto souvislostem vyjádřil po návratu z vězení v jednom z dopisů Miloši Dvořákovi: „„Kdyby mi někdo nabízel, že mohu těch devět let ze svého života vyškrtnout a být takový, jaký jsem byl předtím, myslám, že bych odmítl, protože bych nechtěl za žádnou cenu už být takovým člověkem, jakým jsem byl před svým uvězněním““ (ZAHRADNÍČEK 1995: 297).

Tuto kapitolu o vězeňské poezii Jana Zahradníčka z hlediska paměti můžeme uzavřít konstatováním, že rovněž poezie, jakožto prostředek, který napomáhá k procvičování a udržování paměti, v sobě nese jedinečnou možnost přesáhnout aktuální stav svého já „ted’ a tady“, stávajíc se bytostným základem pro (pokud možno) neporušené zachování osobní i kolektivní a kulturní identity. Jan Wiendl zhodnotil bytostný význam poezie pro Jana Zahradníčka v době jeho věznění následovně:

A je to právě poezie, která – byť bez záznamu, pouze v paměti – sceluje [...] paralelní svět vzpomínky, aktualizovaný sporými dopisy z domova či dopisy přátel. Umění v této situaci umocňuje o okleštěný prožitek každodennosti, její přirozený řád. Poezií jako by básník skutečně žil jako integrální osobnost, jako manžel a otec, ale také jako člověk vědomý si určitého hodnotového horizontu, který nesmí a ani nemůže všeotupující brutalita a ubíjející stereotyp vězení přesáhnout. (WIENDL 2007: 244)

Jako by se i u Jana Zahradníčka ozývalo cosi ze zakládající legendy mnemotechniky, Simónidův odkaz pro básníky všech následujících pokolení: básníci jsou těmi, kteří byli Bohem (bohy) vybráni jako nositelé paměti – jako ti, kteří dokáží zpřítomnit již neexistující podobu někdejšího, tj. původního, neporušeného řádu.

---

linoucím se z empyrea vystupují duše lidí rozjímavých, a mezi nimi Petr Damián a Benedikt z Nursie. Možná si představoval, že právě zde, v nebi křesťanských básníků a vyznavačů, bude moci dokončit svou přerušenu práci, své obcování s Dantem tváří v tvář, jak to vyjádřil i v básni *Nad Dantovým peklem*, podobně jako zase Dante předvedl obcování pohanských básníků, Homéra, Horatia, Ovidia a Lukána, které v limbu Vergil vyvolal jménem“ (OSOLSOBĚ 2004: 143).

## IV. Lidice: prostor pro rekonstituování kolektivní (národní) identity a paměti (Karel Šiktanc: *Heinovské noci*)

### 1. Úvod: základní biografie Karla Šiktance; vymezení tématu kapitoly

Jednotlivé etapy básnické tvorby **Karla Šiktance** (\*1928) představují v kontextu české poezie druhé poloviny 20. století jednu z typických synekdoch literárního vývoje, který byl výrazným způsobem ovlivňován také postupnými kulturně-politickými proměnami po roce 1945. Šiktanc zahájil svou literární tvorbu v 50. letech angažovanou poezií, jež se nijak nevymykala ze soudobé básnické produkce. V 60. letech vytvořil díla, ve kterých se naplno začala formovat typická autorská poetika, jež se dále rozvíjela ve vrcholných dílech následujících desetiletí: v básnických skladbách *Český orloj* a *Tanec smrti* – tato díla již ovšem vznikla v 70. letech, tedy v době, kdy Karel Šiktanc nemohl oficiálně publikovat. Zákaz oficiální možnosti publikovat trval po celé normalizační dvacetiletí a teprve po roce 1989 se Šiktanc mohl vrátit zpět do literárního života, resp. do povědomí širší čtenářské veřejnosti.<sup>35</sup>

Šiktancovým knižním debutem byla básnická sbírka *Tobě, živote!* (1951), koncipovaná jako oslava nově nastoleného socialistického řádu. Název druhé sbírky *Pochodeň jara* (1954) naznačuje mj. i to, že jedním z klíčových motivů a metaforických prostředků je příroda a také kult mládí, jehož nejvýraznějším symbolem se po roce 1948 stal Julius Fučík. Třetí Šiktancova sbírka *Vlnobití* vyšla v roce 1956 a v proměně poetiky lze zřetelně sledovat fakt, který souvisí s celkovou proměnou literárněhistorického kontextu, ve kterém sbírka vznikla, tj. v kontextu programu *poezie všedního dne*, který byl zformulován básníky a literárními kritiky sdruženými okolo časopisu *Květen*. První básnickou knihou, již se Karel Šiktanc rozhodl zařadit do svého souborného *Díla* (jež začalo vycházet v roce 2000), je čtvrtá sbírka *Žízeň* z roku 1959.

V této kapitole se zaměříme na interpretaci básnické skladby-pásma *Heinovské noci*, jež v rámci naší typologie básnických prostorů (v) paměti reprezentuje synekdochu specifického válečného traumatu: vypálení obce Lidice 10. června 1942.

### 2. Textová analýza

Básnická skladba-pásmo *Heinovské noci* (1960), jež vyšla „k patnáctému výročí osvobození naší vlasti“, je rozčleněna do tří časových rovin:

(1) *Přítomnost počátku 60. let*, kdy se lyrický mluvčí<sup>36</sup> rozhoduje, že je třeba – s časovým odstupem

35 Jednotlivými básnickými díly a biografickými souvislostmi Karla Šiktance se ve své monografii *Někde tady. Český básník Karel Šiktanc* (2010) podrobně zabývá Petr Hruška (HRUŠKA 2010).

36 Pro následující výklad(y) *Heinovských nocí* jsme zvolili pojem *lyrický mluvčí* (na místo pojmu *lyrický subjekt*), který ještě přesněji vystihuje roli subjektu, vypovídajícího o lidické tragédii a dalších válečných událostech, tj. roli *svědka*, který o traumatických válečných událostech může podat svědectví, *promluvit* (specifickou formou básnické výpovědi) – jako ten, kdo prostřednictvím svých (básnických) promluv „vyvolává“ ze zapomnění jména lidí, kteří byli (v rámci vyhlazování Lidic) zabiti, předmětné sféry, která byla zlikvidována, a (sociálních) vztahů a souvislostí,

– znovu připomenout svědectví o lidické tragédii a dalších protektorátních událostech na Kladensku; tato časová rovina (lyrického mluvčího) celou skladbu otevírá a uzavírá.

(2) *Událost*, jež se v červnu 1941 odehrála v jedné z kladenských továren a o níž je uvedena zmínka z protektorátního archivu: „...několik dní po přepadení Velkoněmecké říše bolševickým Ruskem byl neznámými pachateli vztyčen na jednom z kladenských komínů rudý prapor...“ (ŠIKTANC 2003: 81; zvýraznil K. Š.).

(3) *Vyhlazení obce Lidice 10. června 1942*, jež je ústředním tématem (dějovou linií) skladby.

Zachycení lidické tragédie je v *Heinovských nocích* rozvrženo do sedmi básnických obrazů (částí), uvozených refrénem:

*Heinovské noci!*  
*Lásko,*  
*najdu tě!*  
*Hřebínku v závěji,*  
*zahraju na tebe!*  
*Rozsviňte, jabloně, neprosím za sebe.*  
*Zahraju veselou! Zahraju naději!*  
*Heinovské noci!*  
*Luno!*  
*Vánice!*  
*A v humnech svítí hloh!*  
*A vyjí žlutí psi!*

(IBID.: 87–88; kurzíva K. Š.)

V každém dalším obraze se refrén zkracuje a v sedmém obraze zůstává už pouze zvolání „Heinovské noci!“ a s každým obrazem jako by se též stupňovala významová, resp. dramatická gradace a zrychloval se čas dění, které je právě zachycováno. Každý obraz představuje jednotlivou fázi vyhlazování Lidic.

Pro textovou analýzu jsme zvolili pátý obraz, který zachycuje proces vypalování Lidic: odstřelování budov, likvidaci jednotlivých „drobných“ předmětů, vyvražďování obyvatel a zabíjení domácích zvířat:

5      Plechovky  
         ob dům  
         na práh dveří  
         A v zákristii  
         praská strop  
         A nálož trhá mešní roucha  
         A sklo se sype z děr a skob  
  
         Hrabačky  
         Sedla

---

které byly nenávratně zpřetrhány (podrobněji viz podkapitola 3.4).



- 10     Altán  
        Skříně  
        Ryšavá vatra střech a vrat  
        Psí boudy hoří na řetězech  
        A lustry višňí    Hoří sad
- 15     Strakatý míč  
        se koulí  
        k ohni  
        A z lamp  
        a z houslí prýská lak
- 20     Svěcená voda pění v loužích  
        A kadidlový bílý mrak
- Včera  
        tu lidi  
        mleli
- 25     zrní  
        A když z nich umřel jediný  
        zrcadlo ke zdi obrátili  
        a zastavili hodiny
- 30     Kohoutí hejna  
        Plameňáci  
        Letí  
        a letí  
        přes příkop
- 35     A zástup židů potmě kopá  
        dlouhatý mokrá temný hrob  
        (IBID.: 96–97)

Postupná likvidace obce je zobrazována z „mikroperspektivy“ lyrického mluvčího, zaměřené na zachycení hořících a rozpadajících se domů jednotlivých obyvatel (rodin), a zároveň z (jeho) širší perspektivy, zaměřené na prostorový celek obce. Centrálním prostorem obce, ve kterém se spojují individuální příběhy a osudy s kolektivními příběhy a osudy obce – individuální identity s identitou kolektivní – ve společný, vzájemně sdílený osud, je kostel: prostor, kde si jsou všichni rovni před Bohem. Základním tvůrčím postupem, který vytváří významové napětí a zesiluje dramatickост zobrazovaného výjevu, je řetězení metonymických obrazů v rychlém sledu za sebou, podobající se technice prudkých filmových střihů. Významové napětí je dále zesíleno mj. též prostřednictvím poukazu na přirozenou koexistenci *posvátné* a *profánní* sféry a prostupováním těchto dvou sfér, jejichž zánik je zobrazován prudkými střihy a přesuny perspektivy z jedné sféry do druhé. Rozpadání (vnitřních) prostor kostela a předmětů, jež jsou s těmito prostory úzce spjaty (zákristie, mešní roucha, svěcená voda, kadidlo – viz verše 4–7, 20–21), zároveň signalizuje, že dochází k narušení samotného duchovního základu prostoru obce, tedy dlouhodobě se formujících

sociálních vazeb a struktur – řádu, od nějž se odvíjel dosud pravidelně uspořádaný život obce.

Typickým básnickým prostředkem, který Šiktanc využívá, je *metonymie*, jež – vzhledem ke své podstatě – mnohdy plní (zároveň) i funkci *symbolu*. Zaměříme-li se na metonymické obrazy hořících domů (viz verše 12–14), můžeme sledovat několik typických jevů, které Šiktanc prostřednictvím metonymie a symbolu rozvíjí. Spojení „ryšavá vatra“ na základě barevné souvislosti symbolizuje nejen oheň, který zachvacuje domy v obci, ale specifikuje také jeho živelnost a „řetězové“ šíření, jež se v rychlém sledu přesouvá z domu na dům – i v tom jako by bylo implicitně přítomno ono neustálé vědomí vzájemnosti, vědomí, že šířící se oheň likviduje domy všech obyvatel. S tím (nepřímo) souvisí také to, že v metonymických obrazech ohně, zachvacujícího domy, jsou uváděny právě *střechy, vrata a psi boudy*. Střechy a vrata představují základní prostorové konstanty domu (stavení), které jej nevymezují pouze jako architektonické parametry, ale především jako existenciální kategorie, utvářející životní prostor – prostor bydlení, spojený s pocitem důvěrnosti a (vnější) ochrany. Vrata ztvárňují hranici mezi vnějším a vnitřním prostorem a v užším smyslu prostoru venkovské obce symbolizují i (komunikační) otevřenost vůči druhým. S utvářením životního prostoru jsou spjaté také předměty a objekty (viz verše 8–11), jejichž vyjmenováváním lyrický mluvčí znovu vyvolává a významově vyplňuje prostory (v) paměti. Jedná se o předměty a objekty, které představují základní (existenciální) souřadnice venkovského života: zemědělská činnost (hrabačky); zvířata, která jsou využívána v zemědělství (koně), ale symbolizují také svobodný pohyb (sedla); prostor, ve kterém lze být současně uvnitř i vně a ve kterém se tak prolíná vnitřní a vnější svět člověka – člověk s prostorem krajiny a přírody (altán); prostor, který uspořádává každodenní život a je zároveň prostorem úschovy (skříně).

Obraz hořících psích bud je dalším z obrazů zabíjení domácích zvířat, vůbec nejúžeji spjatých s člověkem, a to jak vzhledem k prostoru domu/domova (včetně „emocionální vazby“), tak v hierarchii venkovského společenství, jako zvíře, které má status strážce prostoru domova, ale také lovce. Jestliže obraz hořících psích bud rozvíjí též vztahový, hierarchický aspekt mezi lidmi a psi v rámci venkovského společenství, který během jediné noci zaniká, obraz poletujících kohoutů (verše 29–33), svým pestrobarevným vzhledem spíše naopak evokující dramatickosti aktuálního dění, roztržitého do množství smyslově vnímatelných (zvláště vizuálních) fragmentů – viz plameňáci coby hyperbola letících kohoutů, symbolizující scénérii (horizontálně i vertikálně) šířícího se a vše zachvacujícího ohně. Obraz hořícího sadu implikuje vymazání (z) paměti na několika významových rovinách současně: dochází k vymazání paměti přírodního prostorového celku, s nímž je zároveň vymazána i stopa dlouhodobé lidské činnosti, obstarávání a kultivace, v letních měsících vrcholící sklizením plodů, které sad vydá. Jedná se tedy jednak o vymazání kolektivní paměti, jež je úzce spjata s odkazem konkrétních lidí – rodin a generací –, a jednak o zásah do paměti prostoru,

doposud utvářené prostřednictvím pevně daného, pravidelně se opakujícího přírodního cyklu. Podle pevného časového řádu, založeného na víceúrovňové hierarchii rok – měsíc – týden – den, se odvíjí veškeré dění v obci. Symbolickým završením každého týdne byla neděle, jež byla v kolektivním vědomí, v kolektivní paměti obce spjata se specifickým (časovým) prožíváním posvátného prostoru (kostela) a jakoby se „zpomalením“ času – neděle je synekdochou klidu, ustání v práci.

Zásah do pevně ustaveného časového řádu v obci – do plynutí zdejšího času – představoval určitý fatální jev, např. smrt kteréhokoli člověka (viz verše 22–28). Symbolické gesto zastavení hodin jako by v takovéto mezní situaci ztvárňovalo vytržení (se) z času v tom smyslu, že i proces vzpomínání na mrtvého je zkoncentrován a směřován pouze k němu a „zastavený“ čas s sebou v této fázi nemůže „strhávat“ vědomí vzpomínajících jinam. Tato pasáž zároveň v celkovém kontextu daného obrazu slouží ke zvýraznění kontrastu vůči aktuální zobrazované situaci (fikčního světa).

Shrneme-li základní paměťové aspekty básnického ztvárnění vyhlazení Lidic, které jsme sledovali ve výše interpretované pasáži *Heinovských nocí*, můžeme vymezit dvě typické charakteristiky: (1) V rámci jednotlivých básnických obrazů Šiktanc využívá zkoncentrování různých časových (a paměťových) rovin, konfrontovaných s aktuální přítomností básnické promluvy lyrického mluvčího. (2) Lyrický mluvčí jako svědek, který přežil a může prostřednictvím svého hlasu – básnického slova – podat zprávu o podobě obce Lidice před jejím vyhlazením, tak jak zůstala zachována v jeho paměti ve formě (subjektivních) vzpomínkových obrazů, vyvolává věci/fragmenty věcí a jména lidí: ono *vyvolávání* plní funkci *proti-zapomnění*.

### 3. Kontexty a souvislosti

#### 3.1. Kontext básnické tvorby Karla Šiktance 60. let

Na *Heinovské noci* Karel Šiktanc navázal již v následujícím roce pásmovou skladbou *Patetická* (1961), jež tematizuje únorové události roku 1948. Také *Heinovské noci* uzavírá (stylizovaná) generační výpověď lyrického mluvčího o budoucí životní vizi, vycházející z idejí komunismu. Tuto generační výpověď je přitom třeba chápat jakožto gesto vyjadřující přijetí zkušenosti lidické tragédie jako natolik silné historické zkušenosti, od níž se může odvíjet proces rekonstituování kolektivní i osobní identity v budoucnosti. V *Patetické* způsob nahlížení lyrického subjektu na únorové události – na 25. únor 1948 – shrnuje následující čtyřverší-motto: „Pamatuju ten den, / jak pamatuju dávnou povodeň, / dědkovu rakev, / svatojánské poutě“ (ŠIKTANC 1961: [1]). Vzpomínky na historické události, které v únoru 1948 definitivně změnily politický vývoj v Československu, mají mezi ostatními vzpomínkami lyrického subjektu (téměř) totožnou emocionální hodnotu jako vzpomínky, spjaté s osobními (intimními) zážitky a životními zkušenostmi. Vzpomínky lyrického subjektu, spjaté s osobními zážitky a zkušenostmi, jsou zároveň

úzcce propojeny s kolektivní paměti: rodiny, obyvatel rodné obce, komunity věřících. Proměny, k nimž v důsledku únorových událostí roku 1948 začalo docházet v československé společnosti, se přirozeně týkaly i proměny v rámci víry – křesťanské hodnoty začaly být nahrazovány ideály komunistickými.

Již samotný název *Patetická* také napovídá, v čem se tato básnická skladba liší od *Heinovských nocí*, srovnáváme-li způsob básnické reflexe konkrétních historických událostí v obou těchto Šiktancových dílech: lyrický mluvčí *Heinovských nocí* podává svědectví o lidické tragédii z perspektivy časového (hermeneutického) odstupu – a tato perspektiva se stává předpokladem pro nepatetický způsob zobrazení daných historických událostí (podrobněji viz podkapitola 3.4). Petr Hruška ke stěžejním rozdílům Šiktancova básnického zpracování únorových událostí roku 1948 v *Patetické* (ve srovnání s básnickou reflexí lidické tragédie v *Heinovských nocích*) poznamenává: „Přestože se [Šiktanc] snaží vyvarovat laciných politických proklamací, hesel a frází, přestože chce jít na celou událost skutečně básnicky, přes smyslově silný obraz, přes vnitřní citové vzrušení a napětí mezi jednotlivcem a společenstvím, je daleko spíše manifestací než událostí“ (HRUŠKA 2010: 101).

V 60. letech Karel Šiktanc publikoval další básnická díla: *Nebožka smrt* (1963), *Artéska studna* (1964), *Zařikávání živých* (1966), *Město jménem Praha* (1966), *Horoskopy* (1968), *Adam a Eva* (1968) (IBID.: 104–135, 153–170).

V *Artéské studně* Šiktanc tematizoval ony aspekty paměti, které se objevují již v obrazech lidické tragédie v *Heinovských nocích* a které jsme sledovali v rámci textové analýzy. *Artéska studna* je iniciačním příběhem, v němž se setkávají představitelé tří generací, přičemž akt hloubení studny a všechny společné přípravy, které mu předcházejí, i vše, co se děje poté, má téměř rituální charakter. Pronikání vrstvami půdy tak symbolizuje i pronikání vrstvami paměti: paměti kolektivní, zahrnující v sobě i odkazy tradic a zvyků daného prostoru, paměti rodové, paměti krajiny i osobních pamětí tří mužů, pamětí, jejichž „vrstevnatost“ se odlišuje úměrně s množstvím prožitých životních zkušeností. Druhou významovou linií *Artéské studny* tvoří básně, jejichž témata představují základ Šiktancových básnických děl a jsou obsažena v samotných názvech básní: „Krev“, „Víra“, „Vandr“, „Paměť“, „Věčnost“.

V básnických dílech ze 60. let se Šiktancova poetika ustálila po stránce jazykové, veršové a rytmičké. Básník začal naplno využívat nejrůznější vrstvy jazyka a způsoby výpovědi, zvláště ze sféry lidové slovesnosti a také z náboženské sféry, tj. zařikávadla, horoskopy, lidová vyprávění, modlitby, litanie – a mluvenou řeč jako takovou. Typickou součástí se stalo také nepravidelné veršové členění, rozprostřené do několika (v díle se opakujících) útvarů atd. Dalším charakteristickým znakem Šiktancových děl ze 60. let je žánrová (i druhová) rozmanitost, resp.

prolínání různých žánrů a druhů: pásma, lyrickoepické skladby/příběhy (v některých dílech i na pomezí poezie a prózy) a mytické příběhy. Došlo rovněž k ustálení typických básnických témat Šiktancovy tvorby: život a smrt, příroda a krajina, vztah muže a ženy, erotika (sexualita), jazyk a řeč, víra, čas, dějiny, mýtus – a paměť. Završení tvůrčí etapy, k němuž Šiktancova básnická tvorba 60. let přirozeně směřovala, představuje *Český orloj*.

### 3.2. Tematický kontext: básnické reflexe vyhlazení Lidic

Lidická tragédie se stala jedním z ústředních témat české poezie bezprostředně po vyhlazení Lidic a (především) následně po skončení války. V rámci této podkapitoly připomeneme tři básnické skladby, jež vznikly ještě během války, resp. krátce po jejím skončení: *Mrtvá ves* Viktora Fischla; *Matky* Josefa Hiršala; *Lidice* Jiřího V. Svobody.

Ve všech třech uvedených básnických skladbách plní velmi důležitou významovou funkci fenomén času, stejně tak jako je tomu i v Šiktancových *Heinovských nocích*. V *Mrtvé vsi* (1943 v Anglii; první české vydání 1945) **Viktora Fischla** (1912–2006) je sémantická i gramatická dimenze času koncentrována do verše-refrénu „Už není, není, není“, který prochází celou skladbou jako „hlas negace“, koncentrující vědomí lyrického mluvčího i recipienta neustále pouze k okamžiku přítomnosti, tj. ke stavu neexistence – toho, co kdysi bylo a odehrávalo se v prostoru obce Lidice. Právě hlas se stává stěžejním médiem, jehož prostřednictvím lyrický mluvčí vypovídá jako svědek lidické tragédie a také jako strážce paměti, jehož promluvy uchovávají prostor Lidic i nadále v kolektivní paměti: „Že není? Není? Není? // Ó studny mrtvé vsi, / ó úly mrtvé vsi, / ó klasy mrtvé vsi, / ó slávo mrtvé vsi. // Ó slávo živé vsi!“ (FISCHL 1945: 22).

Složitěji komponovanou sémantiku času rozvinul **Josef Hiršal** (1920–2003) ve svých *Matkách* (1945), a to mj. tím, že příběh vyhlazení Lidic rozprostřel do několika časových rovin najednou, se zaměřením na vnímání času těsně před blížící se tragédií, během ní a bezprostředně po ní z perspektivy lidických matek a dětí. Zůstává-li vnímání světa a vnímání a prožívání času u dětí spjaté s jistotou vždy poblíž přítomných matek, a v tomto smyslu tedy (alespoň do jisté míry) neměnné ani po vtrhnutí nacistických vojáků a jejich řádění ve vsi, pak se v případě matek zdá, jako by pouze ony byly schopny nahlédnout a přijmout tragédii, jež právě postihla ves, z nadčasové perspektivy, vycházející z odvěkého prožitku bolesti při rození nového života, vytvářejícího schopnost matek nést i všechny další tragédie, jež mohou v lidském životě přijít.

Proměňující se plynutí času a jeho vnímání, před vyhlazením Lidic a s jeho vypuknutím, zachytil **Jiří Václav Svoboda** (1924–1981) ve skladbě *Lidice* (1946). Již před vpádem nacistických vojáků do vsi jako by se kontinuální plynutí času proměnilo spíše v jakési „plížení“, symbolizující blížící se tragédii. Vpád německých vojáků do vsi „roztříštil“ prožívání času do mnoha

fragmentárních okamžiků a situací, které nesmějí být zapomenuty, na což lyrický mluvčí poukazuje prostřednictvím gesta matek, vedoucích formou dopisů z vězení dialog se svými dětmi s jednoznačným vzkazem: „Ne, neplač, ale nezapomeň, dítě!..“ (SVOBODA 1946: 14).

Jak je patrné z toho, co bylo výše řečeno, důležitým paměťovým médiem je v *Heinovských nocích* a v básnických skladbách Viktora Fischla, Josefa Hiršala a Jiřího V. Svobody *médium řeči*. V *Heinovských nocích* a *Mrtvé vsi* promluvy (hlas) lyrického mluvčího jednak zprostředkovávají svědectví o postupné likvidaci Lidic, resp. o prostoru, ve kterém se Lidice nacházely, „poté“ (viz výše zmíněný „hlas negace“ u Fischla), a jednak – ve formě vyvolávání jmen konkrétních lidických obyvatel – plní funkci média proti-zapomnění. V Hiršalových *Matkách* a Svobodových *Lidicích* má bytostný význam hlas lidických matek: u obou autorů je hlas matek přirozeně spojován především s komunikací s dětmi, tj. prostředek, jímž matky uklidňují – a v tomto smyslu do jisté míry i ochraňují – své děti a „nabádají“ je (u Svobody), aby na lidickou tragédii nejen nezapomněly, ale aby tuto událost chápaly jako mezní životní zkušenost pro další život. U Hiršala je navíc hlas matek chápán v ještě širších kulturně-antropologických souvislostech, jako archetypální symbol: „Však Matky z nich, ty věčné Matky, / ty žijí dále v nás. / Nad všemi krvavými zmatky / je slyšet jejich hlas“ (HIRŠAL 1945: 36). Hlas, resp. promluvy lyrického mluvčího v básnických skladbách Viktora Fischla, Josefa Hiršala a Jiřího V. Svobody se ve srovnání s promluvami lyrického mluvčího *Heinovských nocí* vyznačují výrazným patosem a litaničností.

Nový způsob (a posun) básnického zpracování lidické tragédie, který Karel Šiktanc představil v *Heinovských nocích*, ve srovnání se třemi výše uvedenými díly ze 40. let, spočívá zejména ve využití básnického žánru pásma a také v akcentování generační zkušenosti lidické tragédie. Žánr pásma umožnil Šiktancovi zobrazení několika dějů a časových etap, čímž dosáhl víceúrovňové reflexe lidické tragédie představující generační pohled, přehodnocující vyhlazení Lidic jako událost, jež se stala mezníkem pro rekonstituování kolektivní (národní) identity a paměti.

### 3.3. Dobový kontext: politicko-spoločenské, kulturní a literární dění na přelomu 50. a 60. let

Rok 1960, kdy vyšly *Heinovské noci*,<sup>37</sup> se v rámci společenského, kulturního a politického dění nesl též ve znamení dvou významných mezníků: ve znamení patnáctiletého výročí konce druhé světové války a osvobození Československa v květnu 1945 a ve znamení „dovršení“ společenského vývoje do fáze socialismu – což bylo stvrzeno i zakotvením v ústavě.

V tvorbě autorů Šiktancovy generace – i autorů mladších, na počátku 60. let teprve vstupujících do literárního života – druhá světová válka představovala jedno z velkých témat v

---

37 Druhé vydání *Heinovských nocí* následovalo již roku 1962 a do konce 60. let vyšla tato skladba poté ještě dvakrát: ve výboru *Paměť* (1964) a v souboru *Slepá láska* (1968).

poezii, próze i dramatu. Patrné zároveň bylo, že se tito autoři snažili prožitek války zachycovat jako vlastní, subjektivní prožitek a nikoli jako „předepsané“, pouze „černobílé“ schéma. Jinými slovy řečeno, druhá světová válka začala být autory Šiktancovy generace nahlížena jako osobní i společenský mezník, který zásadně poznamenal veškerý následný historický, politický, kulturní a společenský vývoj druhé poloviny 20. století a před-znamenal také následný proces rekonstituování kulturní identity.

Vladimír Macura poukázal na to, že básnická díla autorů, sdružených okolo časopisu *Květen*, na přelomu 50. a 60. let představovala také novou *aktualizaci žánru pásma*, jež souvisela mj. i s typickou stylizací těchto děl do podoby generační výpovědi, vycházející do značné míry z historických událostí nedávné minulosti – především z válečných zkušeností. Žánr pásma přitom umožnil pojmout zvláště témata vycházející z historické látky ve velmi širokých (časoprostorových) souvislostech a také akcentovat roli lyrického subjektu/mluvčího, „který by byl důsledně představován jako subjekt historický, jako průnik zkušeností osobních i společenských“ (MACURA 2008: 273). Právě zvýraznění stylizace lyrického subjektu v roli „hlasu společnosti“ a „hlasu generace“ poukazovalo také k tomu, že se nejedná o přímou žánrovou návaznost na tradici meziválečné avantgardy, ale o hledání nového, vlastního výrazu, který již ale měl být zároveň zcela „vyproštěn“ z předem daných schematických syžetů poém, jak tomu bylo v první polovině 50. let. Aktualizace žánru pásma spadá i do širšího kontextu vývoje epické/lyrickoepické poezie, jejíž linie v poválečném období vrcholila ve druhé polovině 50. let a na počátku 60. let (viz např. díla Vladimíra Holana, Františka Hrubína, Josefa Hanzlíka aj. z tohoto období).

Žánr pásma umožnil (nejen) básníkům Šiktancovy generace v širších souvislostech přehodnotit a redefinovat jak poválečný politický, společenský a kulturní vývoj v českém prostředí, tak samotný imanentní poválečný vývoj české literatury. V tomto smyslu se jednalo o „znovuobjevení“ žánru, jehož prostřednictvím mohlo opět začít docházet i k pozvolnému „očišťování“ literatury ze stavu jistého žánrového „ustrnutí“, ke kterému došlo v první polovině 50. let, i k „očišťování“ literárních reprezentací konkrétních paměťových obsahů. *Heinovské noci* patří k oněm básnickým dílům, která propojují perspektivu tzv. „malých“ a „velkých“ dějin, tj. zobrazují lidickou tragédii jako událost „velkých“ dějin i jako událost, jež fatálně zasáhla do života konkrétních lidí a s nimi spjatých příběhů, věcí atd. V tomto smyslu Šiktancova skladba na počátku 60. let představovala též nový způsob (kolektivního) vzpomínání na traumatické události – vzpomínání oproštěného od apriorního patosu a vycházejícího z předpokladu, že literární dílo je svébytným médiem paměti, jež spolu-formuje utváření dějinného vědomí. Hans-Georg Gadamer toto vzájemné sepětí (kolektivní) paměti a (formování) dějinného vědomí v závěru své přednášky „Kontinuita dějin a okamžik existence“ (1965) charakterizoval následovně: „Pro člověka v dějinách je

vzpomínka, jež něco zachovává tam, kde všechno neustále odplývá, nikoli zpředměťujícím chováním nějakého vědoucího protějšku, nýbrž živoucím výkonem samotného podání. [...] [jedná se mu] o to, klást otázky a nacházet odpovědi, jež se nám z toho, čím jsme se stali, naskýtají jako možnosti naší budoucnosti“ (GADAMER 2011: 126).

### 3.4. Kulturněteoretické a literárněteoretické souvislosti

V rámci této podkapitoly se blíže zaměříme na: (1) básnickou výpověď lyrického mluvčího *Heinovských nocí* jakožto *básnické svědectví*; na (2) básnické ztvárnění lidické tragédie z hlediska „křehké“ *kulturní identity* (jejího formování a rekonstituování); na (3) *hermeneutickou funkci odstupu*, tj. na ztvárnění tématu lidické tragédie z perspektivy časového odstupu, který Karlu Šiktancovi umožnil dané téma zpracovat nejen jako téma traumatické válečné události, ale také jako téma události, na jejímž základě začalo docházet k postupnému rekonstituování dějinného vědomí a (politických) názorů (nejen) jeho generace.

Aleida Assmannová ve své knize *Dlouhý stín minulosti. Kultura vzpomínání a politika dějin* (2006) uvádí – v souvislosti se zkušenostmi dvou světových válek, holokaustu a totalitních režimů 20. století vůbec – čtyři základní typy *svědectví*: (1) svědek *před soudem*; (2) *historický* svědek; (3) *náboženský* svědek; (4) *morální* svědek. Ve stylizaci lyrického mluvčího Šiktancovy skladby můžeme sledovat dva z uvedených typů svědectví: historické a morální. Oba tyto typy svědectví si (na rozdíl od svědectví před soudem) nečiní apriorní nárok na objektivní pravdu právě proto, že se jedná o subjektivní (emocionálně ovlivněné), rekonstruktivní vybavování si událostí minulosti, založené na procesu vždy již nutně selektivního vzpomínání. Z hlediska morálního svědectví je ovšem mnohem podstatnější konfrontace prožití událostí, během nichž jiní umírali, a vlastního přežití a možnosti o těchto traumatických zkušenostech promluvit. Morální svědek v sobě podle Assmannové zahrnuje mnohé aspekty, jež jsou typické pro historického a náboženského svědka: „Tím, co ho ovšem odlišuje od mučedníka, je, že se nestává svědkem prostřednictvím své *smrti*, nýbrž prostřednictvím svého *přežití*. Jako ten, který přežil („superstes“), se podobá nejen historickému svědkovi, ale také chápavému náboženskému svědkovi, který se stává svědkem těch, kdo nepřežili, hlasem definitivně umlčených a jejich vymazaných jmen“ (ASSMANNOVÁ 2006b: 88; zvýraznila A. A.).

Tématu identity, jež propojuje osobní i kolektivní dimenzi, se ve své přednášce *Křehká identita: úcta k druhému a kulturní identita*, proslovené 5. 10. 2000 v Praze na půdě Karolina, věnuje francouzský filosof a literární teoretik Paul Ricoeur. Vychází z předpokladu, že kolektivní (národní) identita a paměť jsou konstituovány prostřednictvím historických, společenských a kulturních vlivů, které však podle Ricoeura mají primárně negativní status: „paměť národů je paměť



zraněná. Národy jsou stále sužovány vzpomínkou na slávu a pokoření kdesi ve vzdálené minulosti“ (RICOEUR 2000: 19). „Křehkost“ (kolektivní) identity má své kořeny (1) v nutnosti neustálého *vymezování se vůči druhým* – národům, společnostem, jedincům a dalším vnějším vlivům. Ricoeur uvádí analogii s imunitním systémem lidského těla, které je vystavováno stálým zásahům zvnějšku. Dalším problematickým bodem je (2) *nesamozřejmý vztah (kolektivní) identity k času*, neboť ani osobní, ani kolektivní identita nemůže vzhledem k vývoji v čase zůstat (zcela) stejná. Ricoeur proto navrhuje „rozlišovat dva významy slova ‚identický‘: být stejný ve významu *idem, same, gleich* – a stejný ve významu *ipse, self, Selbst*“ (IBID.: 17). Jakožto „zraněná“ se navíc kolektivní identita prostřednictvím kolektivní paměti obrací primárně k minulosti, k traumatickým událostem, které se odehrály v (dávne) historii – a poznamenaly následné konstituování kolektivní identity. Ricoeur připomíná Freudovu tezi, že vzpomínky na traumata minulosti, jež mají podobu stížností, se postupně stávají obviněními. „Varovné je, že vzpomínky na zranění jsou delší a vytrvalejší na rovině kolektivní než individuální: nenávisti jsou tu tisícileté a neutěšitelné“ (IBID.: 23).

Jestliže jsme ovšem výše konstatovali, že Šiktanc zpracoval lidickou tragédii jako historickou událost, jež představuje mezník pro *rekonstituování* kolektivní (národní) identity a paměti, jak jde toto naše tvrzení dohromady s Ricoeurovým konceptem „křehké identity“? Odpověď můžeme nalézt u stejného myslitele, v jeho hermeneutických esejích z 80. let, ve kterých se věnoval mj. také problematice *hermeneutické funkce odstupů*.

Východiskem je pro nás fakt, že *Heinovské noci* zobrazují jisté historické události a jako literární dílo tato skladba sama o sobě reprezentuje výraznou událost, což ostatně (v prvním vydání) implikuje též údaj o tom, že právě toto dílo vychází mj. i u příležitosti patnáctého výročí konce druhé světové války, resp. osvobození Československa v květnu 1945. *Básnická promluva* (a jakákoli diskursivní forma sdělení vůbec) se tedy stává *událostí* v momentě, kdy vstupuje do procesu literární – a šířeji kulturní – *komunikace*: tehdy se prostřednictvím básnického díla cosi začíná *dít*. Navíc je třeba si uvědomit, že téma lidické tragédie, reflektované s osmnáctiletým odstupem, na samém počátku 60. let, stále představovalo velice výraznou traumatickou událost.<sup>38</sup> I v souvislosti s tímto kulturně-společenským, resp. komunikačním horizontem se jednoznačně potvrzují Ricoeurova slova o tom, že „v promluvě vždy o něco jde: odkazuje na nějaký svět, který má v úmyslu popsat, vyjádřit nebo reprezentovat. Událost v tomto [...] smyslu spočívá v tom, že nějaký svět vstoupí do řeči, a to prostřednictvím promluvy“ (RICOEUR 2004: 29). Pojem *událost* je ovšem ještě třeba do-upřesnit: „To, čemu vlastně chceme porozumět, není událost v té míře, v níž

---

38 Jedním z prostředků, který v prvním vydání *Heinovských nocí* spoluvytvářel působivost básnické výpovědi a zvýrazňoval reflexi lidické tragédie jakožto kolektivního (národního) traumatu, jsou obrázky dětí z Lidic a z Buštěhradské mateřské školy a také výtvarné zpracování Václava Sivka (mj. dominující symbolika červené a černé barvy).

je pomíjivá, ale její význam, který přetrvává“ (IBID.: 30). Ricoeurův výklad hermeneutické funkce odstupu primárně vychází z *teorie mluvních aktů*, na jejímž základě lze komunikační (intencionální) status skladby *Heinovské noci* vymezit následovně: (1) *lokučním aktem* je téma *vyhlazení Lidic*; (2) *ilokuční akt* (*ilokuční platnost*) má formu *básnického díla*, jež působí primárně skrze *estetický účinek*; (3) na základě individuálních *estetických zážitků* recipientů, vznikajících při jednotlivých *čtenářských konkretizacích*, se mohou *rozvíjet také další účinky*, jež nepůsobí primárně na estetickou zkušenost recipienta, ale např. na jeho hodnotový systém apod., tj. *perlokuční akt* (*perlokuční působení*). Hermeneutická funkce odstupu tedy spočívá v tom, že prostřednictvím literárního, resp. básnického díla se člověku předkládá jistá nabídka světa a nové perspektivy, otevírající doposud nezakoušené náhledy na (vnější) svět i sebe sama: „Svět textu [...] vytváří nový druh odstupu, který bychom mohli nazvat odstupem skutečnosti od sebe samé. Je to odstup, který vnáší fikce do našeho poznávání skutečnosti. [...] skrze fikci a poezii jsou v každodenní skutečnosti otevírány nové možnosti bytí-ve-světě“ (IBID.: 38–39).

Nahlížíme-li na *Heinovské noci* z perspektivy hermeneutické funkce odstupu, můžeme zároveň sledovat, že se potvrzují rovněž teze teoretiků (sociologů) traumatu z posledních let, přehodnocující zvláště názory psychoanalytických koncepcí, jež vycházely (vycházejí) primárně z podnětů Sigmunda Freuda. V rámci psychoanalytických koncepcí se často objevují mj. teze o nemožnosti/neschopnosti sdělovat či vyprávět o prožitku traumatických událostí, o potlačení traumatických zkušeností apod. Jedním z významných teoretiků, kteří pojmají trauma nikoli jako psychologický, nýbrž *kulturní* (sociální) fenomén, je americký sociolog Jeffrey C. Alexander. V úvodu své programové studie „K teorii kulturního traumatu“ (2004) Alexander uvádí, že „trauma není něco, co by přirozeně existovalo, jedná se o společenský konstrukt“ (ALEXANDER 2015: 98). Toto východisko tedy – na rozdíl od psychoanalytických koncepcí – naopak předpokládá, že jazyková *reprezentace* traumatu je utvářena prostřednictvím komunikace a každodenní řeči. „Mezeru“, která vzniká mezi traumatickou událostí a její reprezentací, lze označit jako „proces utváření traumatu“ (IBID.: 107). A právě v této části výkladu se Alexander nejvíce přibližuje Ricoeurovým úvahám o hermeneutické funkci odstupu: trauma jakožto kulturní fenomén lze totiž podle Alexandra připodobnit k řečovým aktům; sestává z následujících tří složek: (1) *mluvčí*, tj. skupina nositelů traumatické zkušenosti; (2) *publikum*, tj. veřejnost, na první pohled homogenní, avšak z perspektivy sociologie fragmentovaná; (3) *situace*, tj. historické, kulturní a institucionální prostředí, v jehož rámci je realizován řečový akt (IBID.: 108). Alexander svůj výklad dále rozvíjí uvedením čtyř fundamentálních otázek, na něž musí úspěšně probíhající proces kolektivní reprezentace traumatu najít přesvědčivé odpovědi: (1) *charakter bolesti*, tj., co se skutečně stalo konkrétní skupině a širší kolektivitě, již je skupina součástí?; (2) *charakter oběti*, tj., jaká skupina

osob byla traumatizující bolestí stížena – jednalo se o jednotlivce, nebo o celé skupiny?; (3) *vztah obětí traumatu k širšímu publiku*; (4) *přisouzení odpovědnosti* za traumatické události (IBID.: 109–110).

Základní charakteristiku traumatu jakožto kulturního, resp. sociálně-kulturního fenoménu shrnuje Alexander následovně:

„Prožitek traumatu“ lze chápat jako sociologický proces, který definuje bolestnou újmu způsobenou kolektivně, určí oběti, přisoudí odpovědnost a šíří duševní a materiální důsledky. Vzhledem k tomu, jak jsou traumata prožívána a jak se utváří představa o nich a jejich reprezentace, významně se mění i kolektivní identita. Tato revize identity obnáší hledání opětovné vzpomínky na kolektivní minulost, protože paměť není jen sociální a fluidní, ale je úzce propojena s přítomným vědomím sebe sama. Identita se neustále přetváří a je zabezpečována tím, že čelí jak přítomnosti a budoucnosti, tak také snahám o rekonstrukci vnímání dřívějšího života společnosti. (IBID.: 113–114)

#### 4. Závěr: *Heinovské noci* jako generační básnická výpověď

Jedním z nejvýraznějších sociálních aspektů, který se v Československu – jako přirozená reakce na druhou světovou válku – projevoval zvláště v prvních poválečných letech, byla negace vůči všemu německému. Jestliže určitým „úkolem“ Šiktancovy generace bylo také pokusit se o alespoň určité přehodnocení reflexe válečných zkušeností, pozastavme se u samotného názvu *Heinovské noci*. Aluze, která k názvu skladby (a jeho možným interpretacím) explicitně odkazuje, se nachází v úvodu oddílu, jehož tématem je lidická tragédie, a jedná se o čtyřverší z básně „V noci v kajutě“ německého romantického básníka **Heinricha Heineho** (1797–1856): „Na oblohu modromodrou, / kde ty krásné hvězdy svítí, / chtěl bych rty své přitisknouti, / divě přitisknout a plakat“ (HEINE 1951: 122; ŠIKTANC 2003: 87). Uvedená báseň pochází z cyklu *Severní moře* (básně z let 1825–1826), jehož ústředním tématem jsou cesty (po moři) a s nimi jsou též úzce spjatá témata dálky a milostné touhy – reflexe těchto témat je většinou zasazena do noci, kdy lyrický subjekt vede dialog s hvězdami, resp. prostřednictvím hvězd s „Onou vytouženou“.

Jak se tedy tyto základní údaje vztahují k *Heinovským nocím* jako celku? Lze sledovat dva úzce spojené tematické okruhy, které Šiktanc (přirozeně velmi volně) rozvíjí a které se de facto slučují v jedno velké téma, a to téma *touhy*.<sup>39</sup> Za Heinovým čtyřverším, uvozujícím oddíl o lidické tragédii, následuje refrén, ve kterém je provolávána touha po nalezení lásky, a téma lásky (milostné touhy) se opakuje i v samotném závěru celé skladby, ve kterém rovněž nahlas zaznívá touha po svobodě a vůli žít naplno a zcela po svém: „Už je nám třicet / A chceme jít rovně // I třeba bez

39 Jak připomíná Vladimír Macura, téma touhy je v *Heinovských nocích* spjato s dalším významovým kontextem, který představuje topos *června*. Tento měsíc „je od časů Šrámkových až výjimečně významově zatíženým měsícem v české literární emblemice: je měsícem smyslového probuzení, měsícem mládí na prahu poznání, ale i měsícem (již díky své etymologii) puncovaným rudým znamením krve a vzpoury. Prostý faktický časový údaj tak v básni přímo vytváří podmínky pro sjednocení tématu revolty a prolité lidské krve s tématem mládí hledajícího své místo v životě“ (MACURA 2008: 276).

nohou / I třeba po slepu“ (ŠIKTANC 2003: 104). Jako by v tomto vyznání zaznívalo až cosi romantického – do jisté míry idealistického. Nahlédnuto z obecnější perspektivy, onen možná vůbec nejpodstatnější signál, k němuž se vztahuje odkaz na Heinricha Heineho, se týká výše zmiňované pozvolné proměny recepce „všeho německého“, tedy „rozrušování získaného syndromu poválečné české literatury. Vše svázáno s Německem a němectvím mělo předurčený záporný náboj“ (MÁLKOVÁ 2000: 282).<sup>40</sup>

*Heinovské noci* dokládají mj. i to, že lidická tragédie se pro Šiktancovu generaci stala zakládajícím mezníkem kolektivní i osobní identity, mezníkem, který výrazně ovlivnil utváření dějinného vědomí v poválečném období. Generace narozená ve druhé polovině 20. let – a básníci jako mluvčí celé společnosti, jejichž slovo si i po válce (a to i z důvodu jeho možné ideologické využitelnosti, resp. zneužitelnosti) stále udržovalo velmi výraznou vážnost – před sebou již ovšem měla další „úkol“, s nímž se bylo nutné vypořádat, a sice pokusit se překlenout vnímání válečných zkušeností v tom smyslu, aby byly dále nahlíženy nejen jako traumata (nedávné) minulosti, ale právě jako zásadní historický mezník, od něž je třeba se „odrazit“ při *rekonstituování národní identity*. A tak má i gesto lyrického mluvčího v závěru *Heinovských nocí* jednoznačnou platnost, tj. vzkaz o novém nahlížení světa, které má být směřováno především k horizontu budoucnosti a které je vedeno a posíleno ideou komunismu, resp. přesněji řečeno ideou pevného sociálního (generačního) sepětí a jednotného (ideového) přesvědčení. Jinými slovy, zaznívá zde jasný vzkaz nastupující generace (třicátníků) o touze žít naplno a o víře v to, že tato touha již nemůže být ničím zastrážena.

*Heinovské noci* zároveň potvrzují platnost onoho aspektu legendy o zakládající události mnemotechniky, jenž zdůrazňuje úlohu básníka coby nositele paměti: toho, jenž podává svědectví o původním řádu světa před tragickou událostí, svědectví o tragické události, jež navždy proměnila původní řád světa, a svědectví o zpustošeném řádu světa po tragické události, který může znovu-zpřítomnit (jedině) akt básníkovy rozpomínání se. „Básník se stává svědkem starého, opuštěného řádu, který se zásadním zásahem změnil k nepoznání. ‚Vnitřním psaním‘ a čtením restituuje básník [...] tento řád, zprostředkovává obrazy, které působí jako písmena“ (LACHMANNOVÁ 2002: 19).

---

40 Osobnost Heinricha Heineho v souvislosti s pozvolnou proměnou recepce „všeho německého“ v kontextu československé poválečné společnosti (a kultury) reprezentovala (mohla být chápána také jako) příběh básníka-klasika německé literatury, jehož knihy byly v éře hitlerovského nacistického Německa páleny a jehož básně byly vyřazovány ze školních čítanek (či bylo falšováno jejich autorství – např. byly uváděny jako básně „neznámého autora“) apod. Heinrich Heine tedy mohl být reflektován jako kanonická osobnost německé kultury, již se nacistický režim snažil vymazat z německé kulturní paměti. Jinými slovy řečeno, Heinrich Heine reprezentoval sféru německých *kulturních hodnot*, k nimž má smysl se nadále vracet i pro českou kulturní veřejnost – v *kontrastu* s *nekulturním zločinným nacistickým režimem*.

## V. Prostory paměti (v) dětství: vzpomínky na válku jakožto období iniciace (Josef Hanzlík: *Lampa*)

### 1. Úvod: základní biografie Josefa Hanzlíka; vymezení tématu kapitoly

**Josef Hanzlík** (1938–2012) patří ke generaci básníků, narozených ve druhé polovině 30. let/na počátku 40. let, kteří svými knižními prvotinami vstupovali do literárního dění v první polovině 60. let. Časopisecky začal Hanzlík publikovat ve druhé polovině 50. let a v následujícím desetiletí přispíval mj. do následujících literárních periodik: *Literární noviny*, *Host do domu*, *Tvář*, *Sešity pro mladou literaturu* či *Plamen*, ve kterém v letech 1965–1969 působil jako redaktor. V průběhu 60. let Hanzlík publikoval sedm básnických sbírek (o nich podrobněji níže v následujících podkapitolách), v 70. a 80. letech publikoval sbírky *Krajina euforie* (1972), *Požár babylonské věže* (1981), *Ikaros existoval* (1986) – a *Kde je ona hvězda* (1990). V letech 1969–1991 působil jako dramaturg a scénárista Filmového studia Barrandov.

V této kapitole se budeme věnovat prvotině Josefa Hanzlíka, básnické sbírce *Lampa* (1961), jež v rámci naší typologie *básnických prostorů (v) paměti* představuje synekdochické dílo generace mladých básníků, kteří začali knižně publikovat v první polovině 60. let a v jejichž dílech můžeme sledovat reflexi dvou ústředních, velmi úzce propojených témat: *dětství* a *druhé světové války*. Právě reflexe druhé světové války, stylizovaná do dětské perspektivy, představuje rovněž velmi zajímavé téma z hlediska paměti, neboť k přirozenému faktoru individuální paměti, jímž je selektivnost při procesu vzpomínání a znovuvybavování (lidí, objektů a událostí/dějů), se zde ještě navíc připojuje také specificky dětské zaměření se na (dílčí) aspekty objektů a událostí a v tomto smyslu tedy „jiný“ způsob nahlížení světa. Na tyto paměťové aspekty se při interpretaci básnické sbírky Josefa Hanzlíka *Lampa* v následujících podkapitolách podrobněji zaměříme.

### 2. Textová analýza

Básnická sbírka *Lampa* s upřesňujícím podtitulem „Verše z let 1958–1960“ je rozdělena do tří oddílů: „Příběhy“; „Hranaté slunce“; „A tam zasadíme magnólii“, který tvoří stejnojmenná báseň. Pro textovou analýzu jsme zvolili báseň „Legrační hra“ z prvního oddílu sbírky:

Měl jsem rád chlapce s podivnou nemocí.  
Byl to Milan Papež,  
který se narodil chromý  
a cizí úplně všem.  
5 Prošel už mnoho světů, přebrodil řeky  
a létal, nevěříte? také létal,  
a k tomu vždy odložil odřené berle  
a rozšířil oči do stránek knih.  
Jednou nám řekl nad albem známek:  
10 – Borneo... bože, taková dálka...  
a my jsme se usmáli:

– Půjdeme před dům  
 a budem hrát nějakou legrační hru.  
 Schody ho zadýchaly,  
 15 opřel se o zeď a chvíli se díval,  
 jak se mu chvějí průsvitné ruce.  
 Pak houkla siréna.  
 Rozprchli jsme se  
 do křiku matek a bouchání oken.  
 20 Tohle byly naše dětské závody  
 a pořádaly se příliš často,  
 než abychom se o každém báli.  
 Za půl hodiny jsme vyběhli ze sklepa.  
 Vzduch čpěl,  
 25 vzduch byl připálený  
 jako vždycky po náletu.  
 U zdi našeho domu,  
 mezi dveřmi a roletou pekařské dílny,  
 stál Milan Papež  
 30 a díval se užasle na průsvitné prsty.  
 Přesně tak jako prve.  
 Jen vlasy a ramena měl plná omítky  
 ze řádky důlků nad hlavou.  
 O překot jsme ho brali za ruce.  
 35 Vedli jsme ho domů.  
 A začínali jsme tušit,  
 že už nikdy nedokáže říci něco souvislého.

(HANZLÍK 1961: 17–18)

Hlavními tématy básně „Legrační hra“ jsou dětství, válka – a také jinakost, jež prochází celou básní a plní funkci významové „spojnice“ obou dalších témat. Základ významového dění básně tvoří epická složka, tj. syžet rozvíjející dva úzce provázané příběhy, které lyrický subjekt na základě svých vzpomínek vypráví: „velký“ dějinný příběh války a „malý“ osobní příběh o chlapci Milanu Papežovi, který je součástí onoho „velkého“ příběhu druhé světové války. Oba tyto příběhy spojuje aspekt, klíčový také z hlediska osobní paměti lyrického subjektu, neboť stěžejní součástí obou příběhů je proces iniciace, který zasáhl dětské nazírání světa ve válečném stavu, resp. vedl k proměně nazírání (válečného) světa, a představuje mezník ukončující etapu dětství.

Zatímco pro všechny ostatní vrstevníky, s nimiž se ve svých vzpomínkách (i zpětně) ztotožňuje lyrický subjekt, představoval významnou součást života v dětství prostor vnějšího světa všední (byť válečné) každodennosti, „jiný chlapec“ Milan Papež nacházel svou životní oporu především ve vnitřním světě fantazie a imaginace. Jedná se zde tedy též o dva různé způsoby dětské seberealizace, které se odvíjejí též od elementárních životních dispozic. Fyzický handicap Milana Papeže, omezující jeho pohybové schopnosti, mu nedovoľoval zcela naplno se zapojovat do obvyklých dětských her, které se uskutečňovaly v prostoru vnějšího světa, i proto se obracel ke knihám, jejichž prostřednictvím mohl unikat do „jiných“ světů, mimo vnější realitu. Bohatá

představivost jako by u Milana Papeže výrazně zasáhla i do jeho vnímání vnějšího světa včetně těch nejdrobnějších předmětů, např. poštovních známek, které pro něj byly mj. též synekdochou „exotických dalek“ (verše 1–10).

Sedmnáctý verš v kontextu básně představuje zásadní významový předěl, jímž do zobrazovaného (fikčního lyrického) světa básně vstupuje, resp. přímo zasahuje válka – vědomí hrajících si dětí, mezi nimiž se v okamžiku, kdy zahouká siréna upozorňující na blížící se nálet, nachází také lyrický subjekt. Tento okamžik rozděluje významové dění básně do dvou časových rovin: první časová rovina odpovídá delšímu časovému úseku, pro který bylo charakteristické (pravidelné) opakování určitých životních aktivit, v daném případě primárně dětských her; druhá časová rovina je zasazena do relativně krátkého časového rozmezí: do okamžiku, kdy proběhne nálet, a do situace, která nastává bezprostředně po náletu. Houkání sirény, které během války signalizovalo, aby lidé kvůli blížícímu se náletu opustili venkovní prostor a ukryli se uvnitř budov, zůstává i ve vzpomínce lyrického subjektu stále uloženo také jakožto signál, který byl z dětské perspektivy vnímán jako specifické „vytržení“ z běžného (každodenního) plynutí času, jako náhle „zrychlené“ vnímání času, vybízející k zaujetí herního, resp. „závodního“ postoje k nově nastalé situaci. Zatímco ostatní děti (včetně lyrického subjektu) však byly schopny na prudkou změnu situace, jež do běžného (každodenního) dění „vtrhla“ v podobě náletu, reagovat, Milan Papež, jehož zkušenost se světem se utvářela spíše na základě unikání do vlastního vnitřního světa imaginace, a jehož pohyb ve vnějším světě navíc ztěžoval také jeho fyzický handicap, nedokázal před přímým válečným ohrožením uniknout. Příznačným motivem, který se dvakrát objevuje ve vzpomínkách lyrického subjektu na Milana Papeže, jsou průsvitné (chvějící se) ruce/prsty rukou tohoto chlapce, jež symbolizují jeho spojení s vnějším světem, jeho vztahování se k okolnímu světu, k ostatním lidem a oporu, díky níž byl Milan Papež s to – doslovně i obrazně – uchopovat vnější svět. V obou kontextech jako by tyto ruce zároveň symbolizovaly také náhlou změnu životní situace, jež má vzápětí proběhnout/se právě odehrála (verše 17–31).

Ve vzpomínce lyrického subjektu na moment, kdy se Milan Papež po náletu dívá na své „průsvitné prsty“, je koncentrováno uvědomění si toho, že od tohoto okamžiku již nic nebude takové, jako doposud – a to jak v případě Milana Papeže coby dítěte, které bylo (jako jediné) v kontextu daného příběhu (psychicky) zasaženo válečným děním, tak (především) z pohledu lyrického subjektu, pro nějž si tento výjev i ve vzpomínce, s časovým odstupem od zobrazované (vyprávěné) události, stále udržuje platnost iniciačního aktu, během nějž se původní dětské nahlížení vnějšího válečného světa jako prostoru her, dokonce „legračních her“, náhle proměnilo v nahlížení světa jakožto životního prostoru, k jehož antropologickým základům nutně patří rovněž společné sdílení tragických životních zkušeností (viz verše 34–37).

### 3. Kontexty a souvislosti

#### 3.1. Kontext básnické tvorby Josefa Hanzlíka 60. let

Po prvotině *Lampa* Josef Hanzlík v 60. letech publikoval dalších šest básnických sbírek: *Bludný kámen* (1962); *Stříbrné oči* (1963); *Země za Paříží* (1963); *Černý kolotoč* (1964); *Úzkost* (1966); *Potlesk pro Herodesa* (1967). Jestliže jedním z klíčových důvodů, proč sbírka *Lampa* coby prvotina působila jako velmi „zralé“ básnické dílo, byla její tematická i formální konzistence, pak lze o Hanzlíkových následujících sbírkách říci, že jedním z problematických aspektů je (mnohdy) právě jejich tematická i formální nekonzistence.<sup>41</sup> Jak jsme řekli již výše, hlavními tématy sbírky *Lampa* jsou dětství, druhá světová válka a také intimita, a to jak ve smyslu lásky a erotiky, tak ve smyslu obyčejných věcí, které jsou, resp. byly spojeny s konkrétními lidmi, lidskými příběhy. S uvedenými tématy úzce souvisí rovněž typický způsob nahlížení (vnějšího) světa, tj. stylizace básnických výpovědí lyrického subjektu do dětské perspektivy. Již v rámci textové analýzy jsme viděli, že básně sbírky *Lampa* (zvláště prvního oddílu „Příběhy“) mají výrazně epickou strukturu, jež je založena na rozvíjení příběhů, které vycházejí z tematizace běžných, každodenních předmětů (prstýnek, šaty apod.) či detailů věcí a lidí (viz motiv „světlych prstů/rukou“ Milana Papeže v básni „Legrační hra“). Ve sbírce *Lampa* jsou témata dětství a války (typicky) propojena prostřednictvím tématu iniciace: jakožto procesu, během něž dítě/dospívající jedinec získává takové zkušenosti, které ve své závažnosti mají platnost mezních životních událostí. Tyto události ukončují fázi dětství a svět se stále více začíná ukazovat ve své komplikovanosti a krutosti. V následujících Hanzlíkových sbírkách ze 60. let se pak reflexe krutosti světa ještě více posouvá do obecné roviny: i samotné téma války je v dalších sbírkách nahlíženo nejen v užší významové perspektivě, tj. válka ve smyslu válečného konfliktu, nýbrž v perspektivě vnímání světa jakožto životního prostoru, který utvářejí a obývají neustále se střetávající lidé – který je sám o sobě prostorem každodenních válek.

V „Básni na cestu“ ze sbírky *Lampa* čteme v souvislosti s tématem dětí a dětství také následující verše:

dítě se rodí daleko za hranicemi našeho  
chápání,  
dítě se rodí s Einsteinem v malíčku,  
dítě má v malíčku Goetha a Stravinského,  
dítě se rodí s mozkem, o jakém se nám nesnilo,  
dítě kašle na náš strach ze stroncía.

(HANZLÍK 1961: 64)

41 Hlavní důvody velmi úspěšného přijetí sbírky *Lampa* tehdejší literární kritikou a zároveň očekávání, která Hanzlíkova prvotina vyvolala (avšak následující básnickovy sbírky 60. let jej ne zcela naplnily), ve své recenzi velmi přesně postihl Jiří Hájek: „Hanzlík se jeví svou první básnickou knížkou jako *zatím* nejsilnější individualita své generace právě proto, že si přináší silnější zážitky, vyhraněnější formovací vůli i mnohotvárnější, citlivější i přesnější výrazové prostředky než většina jeho druhů. Pravím: *zatím*, a má to dobrý důvod. Neboť místo, jaké kdo ve své generaci a především v celku dnešní poezie zaujme, se probojovává stále znovu, každým dalším otištěným (a zrovna tak někdy i neotištěným) veršem, básní, sbírkou“ (HÁJEK 1961: 108; zvýraznil J. H.).



I tyto citované verše dokládají, že ve své první sbírce Hanzlík období dětství reflektoval (stále ještě) především jako životní sféru jinakosti, ve které je koncentrováno „vše“ a která zároveň ještě není poznamenána životním strachem dospělých, který vyplývá z jejich způsobu přemýšlení a z toho, jaké důsledky z onoho způsobu přemýšlení následně vyplývají a které vedou k tomu, že dětský svět a dětské vidění světa jsou náhle zasaženy událostmi a zkušenostmi, jež do dětského světa „nepatří“ (viz báseň „Legrační hra“). Toto střetávání dětského světa se sférou zla a násilí, jehož synekdochou je v Hanzlíkově poezii především druhá světová válka, se v jeho dalších sbírkách ze 60. let zintenzivňuje do té míry, že z onoho střetávání dvou (původně oddělených) sfér se postupně stává pronikání zla a násilí do dětského světa. To můžeme sledovat např. v souvislosti s motivem kolotoče v titulní básni sbírky *Černý kolotoč*: kolotoč zde již – tak jako tomu bylo v kontextu avantgardního, resp. poetistického básnictví – není synekdochou dětského světa, poutě, zábavy, nýbrž metaforou lidského života, který se podobá neustále, zběsile (čím dál rychleji) se točícímu kolotoči, „válka neválka“, kolotoči, ze kterého však vlastně nelze sesednout.

Dvě poslední Hanzlíkovy sbírky ze 60. let, *Úzkost* a *Potlesk pro Herodesa*, lze chápat jako syntézy, které završují vývoj básnickovy poetiky v tomto desetiletí, což můžeme pozorovat i ve způsobu reflexe Hanzlíkových ústředních témat. V *Potlesku pro Herodesa* se Hanzlík pokusil o zobecňující reflexi tématu lidské existence na základě archetypálních biblických příběhů, resp. biblických postav (Kain, Jidáš, Noe, Herodes). V titulní básni sbírky se koná shromáždění dětí, které nechal král Herodes zavraždit, aby jim bylo „vysvětleno“, že je tímto svým aktem „vysvobodil“ z pozemského života a „umožnil“ jim dostat se do nebeského světa, kde neexistuje lidské zlo a krutost – v podobě vzájemného zabíjení. Toto velmi cynické a kruté básnické podobenství, jež je charakterizováno jako podobenství o „zjevené pravdě“, již bylo (znovu) umožněno „spatřit“ dětem-obětem krále Herodesa, je pro Hanzlíka jednak synekdochou krutosti světa, již (jako by) onen biblický příběh „předjímal“ nejhorší zločiny, ke kterým muselo následně v dějinách lidstva (takřka se zákonitou nutností) docházet, a jednak potvrzuje logiku Hanzlíkova básnického vývoje v 60. letech, vyznačujícího se v daném desetiletí stále intenzivnější reflexí krutosti, zla a násilí světa – zvláště tehdy, (do)týkají-li se tyto jevy dětí.

### **3.2. Tematický kontext: knižní debuty básnické generace, vstupující do literárního dění v první polovině 60. let**

Představitelé nejmladší básnické generace, kteří svými knižními prvotinami vstupovali do literárního dění v první polovině 60. let, se narodili nedlouho před druhou světovou válkou či během války: u některých z těchto básníků tedy do válečného období spadají životní zážitky z raného dětství anebo nejranější životní (vnější) vjemy vůbec. Období dětství, resp. dospívání tito

budoucí básníci prožili v 50. letech, jejich tvůrčí začátky, první časopisecky publikované básně ovšem spadají až do druhé poloviny/závěru 50. let a v tomto smyslu lze tedy říci, že jejich nejranější básnická tvorba již nebyla vystavena přímému ideologickému tlaku, na jehož základě byla v éře stalinismu první poloviny 50. let ustanovena „nová“ estetická norma.

Mezi nejvýznamnější představitele nejmladší básnické generace debutující v první polovině 60. let, na jejichž knižní prvotiny se – při komparaci s první sbírkou Josefa Hanzlíka *Lampa* – v rámci této podkapitoly zaměříme, patří Pavel Šrut a Antonín Brousek.<sup>42</sup>

Z hlediska paměti obecně je typickým znakem básnických knižních debutů první poloviny 60. let přesun pozornosti od apriorně předurčené reflexe tématu kolektivní paměti, resp. od (umělého) utváření kolektivní paměti prostřednictvím básnických děl, zpět k reflexi tématu individuální paměti, osobní identity a intimní sféry člověka vůbec. Jinými slovy řečeno, reflexe kolektivní paměti (tj. primárně rodinné paměti) je u těchto básníků úzce spjata s individuální pamětí a s osobními vzpomínkami, které zprostředkovává lyrický subjekt.

V první básnické sbírce **Pavla Šruta** (\*1940) *Noc plná křídel* (1964), zvláště v prvním oddílu „Návraty k nenávratům“, se válka stává jedním z ústředních témat. Lyrický subjekt vzpomíná na válečné události s odstupem – zpřítomňování vybavovaných událostí (scén) ovšem zůstává stylizované do dětské perspektivy vidění světa „tehdy za války“. Válečné období, během něž dochází k prvním fatálním střetům dětské životní zkušenosti se smrtí – nejbližších lidí, tj. rodiny – a jinými, do té doby těžko srozumitelnými situacemi a událostmi, však onu dětskou perspektivu začíná náhle, stále intenzivněji narušovat: podobně jako u Hanzlíka, také u Šruta tedy válečné prožitky mají charakter iniciačního procesu, který nenávratně ukončuje období dětství. Rovněž básně Šrutovy sbírky mají výrazně epický charakter, který úzce souvisí s vyprávěním příběhů, stylizovaným do dětské perspektivy. Základ, od něž se tyto příběhy zpravidla odvíjejí, tvoří obyčejné předměty každodenního života, které charakterizují konkrétní lidi, především členy rodiny. Metonymický princip je tedy u Šruta, podobně jako u Hanzlíka, úzce spojen s dětským pohledem na svět, který je, i jen prostřednictvím jediného detailu (předmětu, gesta, účesu, líčení očí apod.), s to rozvinout epickou strukturu básně.

Rovněž v básnické prvotině **Antonína Brouska** (1941–2013) *Spodní vody* (1963) je téma dětství postaveno do přímého střetu se smrtí již v úvodní básni „Torzo“, ve které lyrický subjekt

---

42 Knižní prvotiny básníků, kteří do literárního dění vstupovali v první polovině 60. let, vycházely především v edičních řadách „Cesty“ (Hanzlíkova *Lampa*, *Protěž* Jany Štroblové aj.) a „Mladé cesty“ (prvotiny Ivana Wernische, Petra Kabeše, Jiřího Gruši a mnoha dalších, mnohem méně básnicky invenčních autorů, např. Václav Hons, Dušan Cvek, Lubomír Vaculík aj.) nakladatelství Mladá fronta a také v edici „České básně“ nakladatelství Československý spisovatel (*Spodní vody* Antonína Brouska, *Noc plná křídel* Pavla Šruta, *Kdyby nebylo na sůl* Jany Štroblové aj.). Velmi kritickou, ironickou stat' o edici „Mladé cesty“ – ve které v první polovině 60. let vyšlo nejvíce knižních debutů mladých básníků – s příznačným názvem „Podřezávání větve. Pokus o sabotáž“ v roce 1964 v měsíčníku *Knižní kultura* publikoval Antonín Brousek (srov. BROUSEK 1999: 7–27).

vzpomíná na umírání své babičky. Proces vzpomínání se „rozbíhá“ do několika „epických center“ najednou, která osobní vzpomínky lyrického subjektu uvádějí do širšího kontextu kolektivní paměti, resp. rodinné paměti. A jak implikuje též samotný název sbírky, paměť je pro Brouska primárně fenoménem, který vychází z dlouhodobě kolektivně utvářených a předávaných zkušeností, bytostně spjatých s přírodním koloběhem. V Brouskově sbírce je u fenoménu paměti zdůrazňováno propojení antropologické, biologické i kulturní dimenze a proces vzpomínání se dostává do „analogie“ s přírodními (ročními) cykly, tj. vzpomínání představuje jakési cyklické návraty ke kolektivním i osobním prožitkům a zkušenostem, přičemž vzpomínkové návraty do období dětství mají status vzpomínek na životní etapu, která ještě (alespoň po určitou dobu) nebyla „poznamenána“ negativními zásahy ze světa dospělých (viz např. báseň „Březen“).

Srovnáváme-li souhrnně Hanzlíkovu sbírku *Lampa* se sbírkami *Noc plná křídel* Pavla Šruta a *Spodní vody* Antonína Brouska, můžeme zopakovat, že básně všech tří sbírek mají výraznou epickou (příběhovou) strukturu, což souvisí jednak s faktem, že vzpomínky jsou v paměti ukládány ve formě jistých obrazů a/či také syžetů, umožňujících snažší znovuvybavitelnost vzpomínek; a jednak s tím, že období dětství, k němuž se uvedení autoři ve vzpomínkách, stylizovaných do dětské perspektivy (zprostředkovávaných ve výpovědích lyrického subjektu), vracejí, je spjato s druhou světovou válkou, která byla v mnoha ohledech iniciačním obdobím. Jestliže lze v souvislosti s Hanzlíkovými básnickými reflexemi-vzpomínkami na válku zmínit téma, které je u něj součástí širšího tématu jinakosti a které u Šruta a Brouska není (souvisleji) reflektováno, je to téma tragického osudu Židů za druhé světové války. Zmíněné téma jinakosti u Hanzlíka by bylo možné označit jako „osové téma“, které představuje sjednocující prvek významové výstavby sbírky *Lampa* (jako celku) a které je výrazně spjato s oběma Hanzlíkovými stěžejními tématy: dětství a druhé světové války, resp. dětství prožívaného v období války. Šrut a Brousek se ve svých sbírkách věnují také reflexím jiných témat: především tématu lásky a intimní sféry dospívajícího člověka obecně, v Brouskově sbírce se objevuje též motiv Prahy coby stěžejní topos české kulturní paměti.

Uvažujeme-li o prvních básnických sbírkách Josefa Hanzlíka, Pavla Šruta a Antonína Brouska z hlediska paměti, je zcela zjevné, že autoři této generace ve svých dílech přesunuli pozornost zpět k osobním vzpomínkám, většinou stylizovaným do autobiografické podoby. Jedná se tedy především o vzpomínky spojené s obdobím dětství (dospívání), jejichž prostřednictvím se vzpomínajícímu subjektu znovuvybavují také širší souvislosti rodinné paměti – prostoru domova a kolektivní paměti tohoto prostoru v širším smyslu. Jinými slovy řečeno, tito básníci ve svých dílech reflektují minulost, výrazně spojenou s obdobím druhé světové války, jako téma, v němž se přirozeně propojuje osobní i kolektivní dimenze paměti a které je velmi podstatné pro kontinuální přehodnocování osobní i kolektivní identity.

O typických znacích poezie básnické generace, knižně debutující v první polovině 60. let, podává Dobrava Moldanová následující shrnutí: „Základním principem, na němž svou poezii budují, je fantazie, oživení podivuhodného imaginativního světa [...] V tomto světě zvláštních zákonů a možností se odehrávají příběhy jejich básní, transponovány jaksi nad rovinu skutečného světa a útočící na něj zpět podobenstvími. Tyto básně mají poměrně silné epické jádro, jsou to *příběhy, dialogy*“ (MOLDANOVÁ 1964: 255; zvýraznila D. M.).

### 3.3. Dobový kontext: politicko-společenské, kulturní a literární dění (první poloviny) 60. let

Hlavní témata Hanzlíkovy sbírky *Lampa*, tj. druhá světová válka a dětství, patřila rovněž ke stěžejním tématům v prozaické tvorbě autorů nastupující generace (i autorů starších) a také filmových režisérů a scénaristů „nové vlny“ (i filmařů starší generace, kteří byli tvorbou „nové vlny“ ovlivněni).

Pokusíme-li se souhrnně postihnout základní aspekty reflexe tématu druhé světové války, tj. proměny způsobu uměleckého zobrazování války v české poezii, próze a kinematografii v kontextu postupného ideologického uvolňování 60. let, vrcholícího v roce 1968 procesem „pražského jara“, jako hlavní obecné tendence můžeme uvést: (1) tendenci vymanit téma války z ustrnulých narativních (epických) schémat 50. let, zachycujících válku s „černobílou“ ideologickou předpojatostí, příliš zjednodušeně rozdělující obraz světa na válečné oběti a hrdiny (typickými hrdiny byli sovětští vojáci – a komunisté obecně) a nepřátele (tj. vše, co bylo spjato s nacistickým Německem); (2) tendenci reflektovat téma války nejen z perspektivy „velkých dějin“, ale propojit jej úžeji s reflexí tématu člověka coby jedince, který (i během války) prožívá své „malé“ intimní příběhy.

Jedním z nejvýznamnějších prozaických děl, které na konci 50. let přineslo zcela jiný způsob reflexe druhé světové války (konce války), nahlížené z perspektivy dospívajícího muže, a které vyvolalo velmi kritickou diskusi (především ze strany marxistických kritiků), byl román Josefa Škvoreckého *Zbabělci* (1958). Spolu se Škvoreckého románem v témže roce vyšly také povídkové soubory Arnošta Lustiga *Noc a naděje* a *Démanty noci*, které do české prózy s tématem druhé světové války přinesly další velmi úzce spjaté téma: holokaust a téma židovství v širším smyslu.<sup>43</sup>

Pozastavme se nyní u Hanzlíkovy básně „Prstýnek“, ve které je reflexe tématu druhé

43 Z autorů, jejichž prozaická díla ze 60. let reflektovala téma druhé světové války v úzké souvislosti s tématem intimní sféry člověka, lze bezpochyby zmínit Bohumila Hrabala, zvláště novelu *Ostře sledované vlaky* (1965) i její filmovou adaptaci (1966, režie Jiří Menzel). Téma druhé světové války a židovství tvoří základ většiny románů, novel a povídek Ladislava Fukse, který v 60. letech publikoval následující knihy: *Pan Theodor Mundstock* (1963), *Mí černovlasí bratři* (1964), *Variace pro temnou strunu* (1966) a novela *Spalovač mrtvol* (1967), v roce 1968 zfilmovaná Jurajem Herzem.

světové války úzce propojena s tématem tragického osudu Židů. Hanzlík v této básni rozvíjí syžet, který je pro jeho první sbírku velmi typický. Téma Židů/židovství, resp. deportace Židů za druhé světové války je zprostředkováno ve formě vzpomínky lyrického subjektu na dětství, přičemž časový odstup od událostí, prožívaných za války, ještě zintenzivňuje vnímání některých významových nuancí. Ústřední motiv prstýnku, který je synekdochou generací židovských dívek a žen, nositelek jména Hannele/Hannelore, je ve vzpomínkách lyrického subjektu spjat s nejvýraznějšími dětskými vjemy z období druhé světové války, které ovšem svou závažností a emocionální intenzitou období dětství (předčasně) ukončily – staly se mezními, iniciačními momenty. Prstýnek židovské dívky Hannele je tedy ve vzpomínkách lyrického subjektu uložen nejen jako artefakt, který byl symbolem identity izraelských dívek a žen, dědictvím předávaným z generace na generaci, ale také jako symbol předělu v životě lyrického subjektu, symbol rozpadu dětského světa (uvědomění si tohoto rozpadu), jímž začíná „další“ fáze životního hledání – hledání sebe sama:

Pak auto odjelo a já si zvedl  
pout'ový prstýnek nejmenší Hannele.  
Přál jsem si, aby se kutálel,  
aby mě někam vedl,  
a vrátil jsem se domů až za tmy.  
Nic mi neřekli,  
měli strach z mé dospělosti,  
z mých přestárých očí,  
z mých zmoudřelých úst.

(HANZLÍK 1961: 9–10)

Přestože prstýnek židovské dívky Hannele je ve vzpomínkách lyrického subjektu spjat se zkušenostmi, které vedly k (postupnému) rozpadu dětského vnímání světa, ona stále ještě dětská perspektiva pohledu na válečné události, již již dospělí nevládnou, zůstává přítomna i ve vzpomínkách. Opět se zde, podobně jako též v básni „Legrační hra“, setkáváme s variací tématu jinakosti, v tomto případě jinakosti dětského a dospělého nazírání (vnějšího) světa. Dospělí, resp. rodiče si sice uvědomují proměnu svého dítěte, k níž dochází na základě bezprostředních válečných prožitků (v daném případě pohled na deportaci židovských rodin do koncentračních táborů), avšak zcela jim uniká paměťová hodnota prstýnku, který zůstal po židovské dívce, a příběhy, které onen prstýnek „vypráví“. Jinými slovy řečeno, pro lyrický subjekt zůstává prstýnek i při zpětném pohledu, ve vzpomínkách na sebe sama v období dětství, artefaktem, ale především symbolem, který se stal významným prostředníkem pro utváření jeho osobní identity, pro propojení minulosti a budoucnosti a pro projití iniciačním obdobím, jímž byla druhá světová válka.

Reflexe tématu tragického osudu Židů za druhé světové války je u Hanzlíka úzce spjata také

s tématem jinakosti, které jsme sledovali již v rámci textové analýzy básně „Legrační hra“. Téma jinakosti se dále výrazně objevuje v básni „Vánoční vajíčka“, v níž je spjato s národnostní jinakostí: s příběhem německé rodiny jako – tím spíše v kontextu druhé světové války – „těch jiných“. Hanzlík zde ovšem tuto jinakost nereflektuje ideologicky předpojatě, nýbrž jako příběh o tragickém válečném osudu německé rodiny, jehož hlavní postavou je „stará paní von Loewe“ a který lyrický subjekt vypráví z pozice vzdáleného pozorovatele. Tato perspektiva „pozorovatele z povzdálí“ umožňuje zachytit právě to, co stará paní von Loewe – coby přímá účastnice událostí, o nichž lyrický subjekt vypovídá – není schopna vidět, resp. nahlédnout a reflektovat: „pomatená stařenka“ von Loewe žije ve „svém světě“, zatímco ve vnějším světě probíhá válka, ve které zahynuli také členové její rodiny – což však stařenka netuší. Stárí a s ním úzce spjatá „pomatenost“ paní von Loewe ještě více zesilují její sepětí, resp. uzavření se do rodinné paměti, které výrazně ztěžuje, ba přímo znemožňuje její vnímání (vnějšího) aktuálního dění.

Navážeme-li na předchozí výklad filmovým kontextem, tj. zvláště (avšak nikoli pouze) díly mladých tvůrců české a slovenské „nové vlny“, mezi filmy, které výrazným způsobem proměnily schémata zobrazování druhé světové války, typická pro kinematografii první poloviny 50. let, je třeba zmínit dvě filmové adaptace: adaptaci novely Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma* (1959, režie Jiří Weiss) a adaptaci románu Ladislava Mňačka *Smrt si říká Engelchen* (1963, režie Ján Kadár a Elmar Klos). Mezi stěžejní filmy československé kinematografie 60. let, které reflektovaly téma židovství a holokaustu, patří zvláště filmy natočené podle próz Arnošta Lustiga: *Transport z ráje* (1962, režie Zbyněk Brynych), *Démanty noci* (1964, režie Jan Němec), televizní film *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1965, režie Antonín Moskalyk) a film *Dita Saxová* (1967, režie Antonín Moskalyk); a dále filmy: *...a pátý jezdec je strach* (1964, režie Zbyněk Brynych) podle novely Hany Bělohradské *Bez krásy, bez límce* (1962), *Obchod na korze* (1965, režie Ján Kadár a Elmar Klos) podle stejnojmenné novely Ladislava Grosmana. Z filmů, které do zobrazování druhé světové války/konce války (Slovenského národního povstání) zapojily též dětskou perspektivu, uveďme alespoň *Pieseň o sivom holubovi* (1961, režie Stanislav Barabáš) a *Ať žije republika* (1965, režie Karel Kachyňa) podle scénáře Jana Procházky.

Právě ve filmech *Pieseň o sivom holubovi* a *Ať žije republika* si můžeme povšimnout podobných aspektů zobrazení války, které jsme sledovali také v Hanzlíkových básních „Prstýnek“ a zejména „Legrační hra“: válka pro dětské hrdiny v obou filmech představuje období, které je z dětské perspektivy nahlíženo jako příležitost, kdy lze zažít různé dobrodružné a nebezpečné situace a „legrační hry“, jejichž „herní charakter“ se definitivně vytrácí ve chvíli, kdy dojde k přímé zkušenosti se smrtí; a stejně tak jako u Hanzlíka mají i dětské postavy (na rozdíl od dospělých) v obou filmech schopnost nahlížet i mezní válečné situace prostřednictvím své imaginace zcela

„jinak“ a zároveň jsou schopny vidět, jak se dospělí (zvláště v mezních situacích) vůči sobě chovají, čeho jsou v takových situacích schopni. Pro dětsky stylizované vzpomínky lyrického subjektu na druhou světovou válku v Hanzlíkových básních i pro všechny výše uvedené filmy 60. let s tématem druhé světové války je typické, že válka již není zobrazována pouze v úzce „vojenském smyslu“, nýbrž jako mezní historický stav, který proniká do intimní sféry jedince a různým způsobem zasahuje, ovlivňuje či zcela fatálně poznamenává jeho (další) existenci.

Jestliže v kontextu české poezie, prózy i kinematografie 60. let – a v tehdejší celospolečenském a kulturním kontextu vůbec – lze pozorovat obecnou tendenci přesouvání pozornosti umělců od zaměření na kolektivní perspektivu při reflexi nejrůznějších témat k zaměření pozornosti na člověka jako individualitu, na intimní sféru člověka, platí to také o reflexi tématu druhé světové války: od „velkých narativů“ 50. let, které byly navíc ve velké většině případů ideologicky znehodnocené, se tvůrci v 60. letech přesunuli k „malým příběhům“ jednotlivců, které jim mj. umožňovaly zobrazit jedinečné individuální příběhy jako takové – a prostřednictvím různých formálních postupů zároveň také zachytit různé další významové nuance. Jinými slovy řečeno, umělecká díla se v 60. letech opět stala komunikačním prostředkem, který tvůrcům a čtenářům/divákům umožňoval sdílet různé životní zkušenosti, aniž by byl význam jejich uměleckého zpracování v konkrétním díle apriorně „předkládán“.

### 3.4. Kulturněteoretické a literárněteoretické souvislosti

V této podkapitole se podrobněji zaměříme na typickou paměťovou stylizaci básní ze sbírky *Lampa: na autobiografickou stylizaci vzpomínek na dětství* – s čímž mj. souvisí také stylizace vzpomínaných, znovuvybavovaných událostí a jevů do (někdejší) *dětské perspektivy*. Jinými slovy řečeno, v případě mnoha Hanzlíkových básní, jejichž základ tvoří dětské vzpomínky (zpravidla úzce spjaté s obdobím druhé světové války), které lze označit jako autobiografické či ještě přesněji jako *autobiograficky stylizované*, vstupují do hry dva základní paměťové aspekty zároveň: (1) *schopnost* lyrického subjektu *vzpomenout si na* konkrétní události, lidi či předměty z *období dětství* (na období druhé světové války) a (2) *schopnost* lyrického subjektu *rozpomenout se na* *dětský způsob vnímání/nazírání* (vnějšího) *světa*.

V souvislosti s těmito dvěma uvedenými paměťovými aspekty, které se vztahují k dětským vzpomínkám, resp. k autobiograficky stylizovaným vzpomínkám na dětství, můžeme vyjít z teoretických koncepcí paměti sociologa Maurice Halbwachse a sociálního psychologa a sociologa Haralda Welzera. Podle Halbwachse je i formování a fungování individuální paměti (tj. vzpomínání) podmíněno základními sociálními rámci, které výrazně (spolu)ovlivnily životní směřování konkrétního jedince, tj. sociální skupiny/vrstvy, sociální prostředí a (jednotlivé) časové

(vývojové) dimenze v životě daného jedince. Welzer ve svém uvažování o paměti rovněž vychází ze sociologické perspektivy, mnohem podrobněji se však zaměřuje na zkoumání komunikativních aspektů paměti, k čemuž využívá též poznatky z kognitivních věd, neurověd a empirických výzkumů.

Navážeme-li na tomto místě na výše formulovanou tezi, že jedním z paměťových aspektů, který vstupuje do hry v Hanzlíkových básních, jejichž základ tvoří autobiograficky stylizované vzpomínky na dětství, je schopnost lyrického subjektu vzpomenout si na konkrétní události, lidi či předměty z období dětství, můžeme tuto tezi dále rozvinout v návaznosti na následující tvrzení Maurice Halbwachse: „Jedinečnost obsahu vzpomínek, v jejímž důsledku se některé vzpomínky vyjímají mezi všemi ostatními, je proto třeba chápat tak, že se nachází na průsečíku více myšlenkových kategorií, které vzpomínky pojí k řadě různých [sociálních] skupin“ (HALBWACHS 2009: 70). Přestože Halbwachs velmi výrazně prosazuje tezi, že individuální vzpomínky, přesněji řečeno schopnost jedince vybavit si určité vzpomínky, je úzce svázána s kolektivními pamětmi určitých sociálních skupin (určitých sociálních prostředí), které de facto tvoří „jádro“ jedincovy osobní paměti, alespoň v případě některých Hanzlíkových básní (zvláště z oddílu „Příběhy“) se uvedené Halbwachsovo tvrzení (alespoň zčásti) potvrzuje. V souvislosti s Hanzlíkovými básněmi „Legrační hra“ a „Prstýnek“ lze Halbwachsovu pojem *jedinečnost* přímo spojit s významovou kategorií, o níž jsme se již několikrát zmiňovali v předchozích podkapitolách, tj. s kategorií *jinakosti*.

V básni „Legrační hra“ jsou vzpomínky lyrického subjektu spojeny primárně se sociální skupinou dětských vrstevníků, z níž se na základě své fyzické i mentální „jinakosti“ – jakožto ona jedinečná součást vzpomínek na dětství – vymyká postava Milana Papeže: jeho „dětský příběh“ ukončil fatální zásah válečného dění, který zároveň ukončil také „dětské příběhy“ všech ostatních tehdy přítomných vrstevníků – stal se svým způsobem iniciačním procesem. V případě básně „Prstýnek“ by bylo možné mluvit o „křížení vzpomínek“ (lyrického subjektu), spjatých s více sociálními skupinami, o němž mluví Maurice Halbwachs, toto tvrzení je však třeba upřesnit. Lyrický subjekt není součástí židovské komunity (deportované do koncentračních táborů), židovská komunita, symbolizovaná rodovou tradicí židovských žen nesoucích jméno Hannele/Hannelore, v této básni představuje onu „jinou“ národnost, jejíž „jinakost“ byla za druhé světové války na základě propagandistického „výkladu“ nacistické ideologie zneužívána coby záminka pro masové vyvražďování Židů. Vzpomínky lyrického subjektu na židovskou komunitu fungují rovněž jako vzpomínky na jednu z iniciačních fází dětství, kdy došlo k uvědomění si toho, co vše je schopno vidět dítě ze své „nezastřené“ perspektivy, a co již nejsou schopni, resp. nechťejí vidět dospělí: vzhledem k tomu, že v kontextu této básně je primární sociální skupinou, jež nejvýrazněji ovlivňuje



formování i schopnost vybavování vzpomínek lyrického subjektu-dítěte, rodina, dochází k tomu, že rodina získává ve vzpomínkách lyrického subjektu na dětství v období války negativní konotace, tj. zůstává ve vzpomínkách uložena jako sociální skupina, která pouze pasivně přihlížela válečnému dění okolo, fatálně zasahujícímu „jiné“ sociální, resp. národnostní skupiny, a nebyla s to pochopit dětské vnímání a „jiné“ vidění válečných událostí.

Rovněž v básni „Stín šatů mého strýce“ Hanzlík rozvíjí variaci na téma jinakosti, jež souvisí se vzpomínkami lyrického subjektu na období dětství, na válečné události, které přímo zasáhly do jeho rodiny. I v této básni se (implicitně) objevuje téma osudu Židů za války, oním zásadním mezníkem, který zůstává ve vzpomínkách lyrického subjektu uložen především na základě svého epického schématu, je zde ovšem sebevražda „hodného strýce“, který sám nebyl schopen přistoupit na „běžnou“ součást každodenního válečného života – na zabíjení (lidí):

Strýc se oběsil,  
protože nedokázal ani teď  
zneužít služební pistole.  
Tante Anni pak spala v mém pokoji  
a šeptala, když se jí zamžily brýle:  
– Neublížil ani kuřeti.

(HANZLÍK 1961: 14)

Sociologická koncepce (kolektivní) paměti Maurice Halbwachse, který se jejím prostřednictvím mj. vymezoval též vůči pojetí paměti Henri Bergsona, nabízí možná východiska i pro interpretaci básnických textů, v souvislosti s častou autobiografickou stylizací lyrického subjektu v básních Hanzlíkovy sbírky *Lampa*, které tematizují vzpomínky na dětství, je nicméně třeba pozastavit se též u samotného pojmu *autobiografická paměť* – a doplnit předchozí výklad. Harald Welzer ve svých úvahách o paměti vychází z předpokladu, že paměť patří mezi základní antropologické dispozice člověka, které mu pomáhají při orientaci ve (vnějším i „vnitřním“) světě. Rovněž autobiografická paměť je přirozeně spjata s celoživotním utvářením osobní identity i s proměnami vztahování se jedince ke svému okolí: „Vývoj autobiografické paměti probíhá paralelně se stále přesnou synchronizací vyvíjejícího se jedince vůči jeho sociálnímu prostředí – ontogeneze v tomto smyslu utváří zároveň také sociogenezi člověka. Autobiografická paměť umožňuje nejen označovat vzpomínky jako *naše* vzpomínky; vytváří také matici pro temporální feedback nás samých“ (WELZER 2011: 119; zvýraznil H. W.).

Již v předchozích podkapitolách jsme jako jednu z typických významových složek básní sbírky *Lampa* uvedli *epičnost*. Nyní se pokusíme rozvést souvislosti mezi *epičností* a *pamětí*. V básních, jejichž tematický základ tvoří vzpomínky na dětství, epický syžet úzce souvisí se stylizací vzpomínek do dětské perspektivy vnímání světa, tj. též s (jednoduchými) *příběhy*, jejichž

prostřednictvím se dítě učí poznávat svět, orientovat se v něm, získává povědomí o elementárních hodnotových kategoriích (dobro a zlo) apod. V této souvislosti tedy můžeme navázat na výše citovanou Welzerovu tezi, že ontogeneze utváří zároveň také sociogenezi člověka: jak jsme konstatovali již několikrát v předchozích podkapitolách, vzpomínky lyrického subjektu na dětství, úzce spjaté s dobou druhé světové války, mají vesměs podobu příběhů o mezních životních zkušenostech, jež (ať už přímo či nepřímo) ovlivnily i sociogenezi dětského jedince. Vzpomínky na tyto mezní životní zkušenosti v sobě stále (i s časovým odstupem) nesou určité emocionální stopy, k čemuž Harald Welzer poznamenává: „emoce jsou centrální operátory, s jejichž pomocí hodnotíme zkušenosti jako dobré, špatné, neutrální atd. a odpovídajícím způsobem je ukládáme ve své paměti“ (IBID.: 150).

Velmi podobným typem vztahu epičnosti a paměti, jakým je příběh – coby médium, které umožňuje vybavování vzpomínek právě na základě jejich epické struktury, a coby kognitivní prostředek, který pomáhá člověku (zvláště v dětství) seznamovat se se světem –, je ve sbírce *Lampa* latentní *intertextualita*, jejímž prostřednictvím Hanzlík rozvíjí variace „kanonických syžetů“, ztvárňujících obecně platnou lidskou zkušenost (pojem *intertextualita* je zde tedy třeba chápat v širokém smyslu – nejen jako literární, nýbrž obecněji jako kulturní fenomén; srov. LACHMANNOVÁ 2002: 36–39; ERLLOVÁ – NÜNNING 2003: 9–10). V básni „Petr a Lucie“ volně variuje ústřední téma novely Romaina Rollanda *Petr a Lucie* (1920), tj. střetávání člověka s válkou a násilím v životě vůbec. Pro zpracování obdobného tématu válečných hrozeb ve světě (v období po druhé světové válce) Hanzlík v básni „Píseň“, věnované Williamu Saroyanovi, využívá (části) názvu Saroyanovy prózy *Odvážný mladý muž na létající hrazdě* (1934), který plní funkci verše-refrénu: i zde se jedná o metaforu všudypřítomné smrti, jež se člověku neustále „připomíná“ – a prostřednictvím mrtvých propojuje časovou dimenzi minulosti a přítomnosti: „Vzbouzet se vedle mrtvých / kteří byli milenkou matkou synem / *Odvážný mladý muž*...” (HANZLÍK 1961: 46; zvýraznil J. H.).

Pro uzavření našich úvah o vztahu epičnosti a paměti se obrátíme k myšlenkám Přemysla Blažíčka, který se ve své monografii o Vladimíru Holanovi *Sebeuvědomění poezie* podrobně zabývá mj. také problematikou epiky a věčnosti v (moderní české) poezii. Blažíček chápe lyriku a epiku – v návaznosti na práci Emila Staigera *Základní pojmy poetiky* (1946), vycházející z konceptu fundamentální ontologie *Bytí a času* (1927) Martina Heideggera, v níž Staiger pracuje s kategoriemi *lyrična*, *epična* a *dramatična* – nikoli primárně jako literární (básnické) druhy, nýbrž jako způsob básnické artikulace vztahování se ke světu, jako artikulaci určitého naladění vypovídajícího subjektu. Epika (epičnost) podle Blažíčka „umožňuje, aby se plně uplatnily a rozvinuly významy, které s sebou přinášejí jednající lidé a věci, vtažené do tohoto jednání a jím osmyslené, takže může

vzniknout relativně samostatný, neomezeně rozrůzněný významový celek“ (BLAŽÍČEK 2011: 77).

V Hanzlíkových básních „Legrační hra“, „Prstýnek“, „Vánoční vajíčka“, „Stín šatů mého strýce“, na něž jsme se – jako na typické básně sbírky *Lampa* – v předchozích podkapitolách nejvíce zaměřili, tvoří základní významový element vztahu paměti a epičnosti právě vzpomínky lyrického subjektu na konkrétní jedince, kteří se v jistých životních situacích určitým způsobem chovali a jednali (či nejednali – často i proto, že jim možnost svobodně jednat byla odepřena), a na konkrétní předměty, které zůstaly ve vzpomínkách lyrického subjektu uloženy jako součást pomyslných „významových gest“, odkazujících k životním příběhům konkrétních lidí.

#### 4. Závěr: vzpomínání jako „nasvědčování“ minulosti

V předchozích podkapitolách jsme se prostřednictvím interpretačního konceptu básnických prostorů (v) paměti zaměřili na dílčí významové aspekty stěžejního prostoru (v) paměti Hanzlíkovy básnické sbírky *Lampa*, tj. *prostorů paměti (v) dětství*, jež jsou ve vzpomínkách lyrického subjektu úzce spjaty s obdobím druhé světové války. V závěru této kapitoly se pokusíme o obecný shrnující interpretační výklad toho, jaký význam mají vzpomínkové návraty do prostorů paměti (v) dětství pro utváření osobní identity a schopnost sebereflexe (sebeuvědomování) lyrického subjektu – z perspektivy časového odstupu. Vyjdeme přitom (primárně) z titulní básně „Lampa“, v níž Hanzlík rozvíjí klíčové paměťové motivy *vidění* a *zření*. Podle Miroslava Červenky je třeba oba motivy chápat nikoli ve smyslu „pasivního stavu, ale jako vpravdě hrdinské a překážky lámající činnosti, která je také pochopením a snad i zásahem do běhu světa, prolamováním hranic mezi lidmi, situací, v níž jednotlivcův osud je rozpoznán jako aktivní součást nadosobního procesu“ (ČERVENKA 1961: 426).

Pokusíme-li se v souvislosti s fenomény vidění a zření o přesnější ontologické vymezení procesu vzpomínání lyrického subjektu v Hanzlíkových básních, můžeme si povšimnout toho, že se (zpravidla) jedná o dvě vzájemně propojené fáze tohoto procesu. Fáze *vidění* představuje schopnost *vybavit si* určitou vzpomínku, fáze (*na*)*zření* představuje schopnost *reflexe v širším smyslu*, tj. rozpomínání se na to, jakým způsobem vzpomínající subjekt vnímal/nahlížel (vnější) svět v časovém období (např. dětství či dospívání), na které s odstupem (v přítomném okamžiku) vzpomíná, a jak se vzpomínaný objekt či událost jeví z přítomné perspektivy. V titulní básni „Lampa“ Hanzlík rozvíjí právě motiv nazírání, resp. schopnosti nazírat – již se člověk učí po celý život. Schopnost nazírat je zde navíc významově vyzdvížena tím, že je prostřednictvím ústředního motivu slepého otce postavena do kontrastu proti vidění: otec (lyrického subjektu), přestože byl slepý, dokázal život nahlížet v širších souvislostech, v jeho rozporech i nejrůznějších nuancích.

Jestliže sociolog Maurice Halbwachs považoval kolektivní paměť za nezbytný základ, od

kterého se odvíjí též utváření osobní identity/paměti (vzpomínek) jedince, a individuální dimenzi paměti v tomto smyslu pokládal za „odvozenou“, v Hanzlíkových básních je osobní a kolektivní dimenze paměti/identity vždy úzce provázána: paměť individua přirozeně tvoří nejen osobní vzpomínky, ale též vzpomínky, které přesahují osobní rovinu vzpomínajícího subjektu a udržují kontinuitu vědomí souvislostí. Důležitou oblastí, jež propojuje osobní a nadosobní (sociální) dimenzi (paměti) jedince, je sféra *předmětné skutečnosti*. Všechny předměty *žitého světa* – ať už se jedná o všední předměty, které člověk používá v každodenním životě, či o umělecké výtvary apod. (viz např. báseň „Staviteli barokní chrámové studně“) – jsou vždy lidským výtvozem a nesou v sobě paměťovou stopu, odkazující k tomu, kdo je vytvořil či komu případně patřily. Jinými slovy řečeno, prostřednictvím sféry předmětné skutečnosti, již člověk v průběhu svého života poznává, určitým způsobem ji (prakticky) využívá a především se ji učí nejen vidět, ale *nahlížet* v širších souvislostech; prostřednictvím předmětů (a také situací), které vyvolávají určité vzpomínky, se vzpomínajícímu subjektu nevybavují pouze konkrétní osudy a příběhy lidí a věcí, ale tyto předměty (a situace) se stávají zároveň také podněty pro (sebe)reflexi a nahlédnutí sebe sama v minulosti – s časovým odstupem, jenž lyrickému subjektu pomáhá dospět k nalezení vlastního (pevného) životního postoje: „Sedám na posteli, kde spával můj otec, / pozoruji předměty, do nichž otiskl svou podobu, / a v noci, když bývá nejhlubší tma, / rozsvěcuji lampu“ (HANZLÍK 1961: 59).

Motiv *lampy* – právě tak, jak jej Hanzlík rozvíjí v titulní básni „Lampa“ – je ve sbírce *Lampa* ústředním symbolem paměti, jež má v Hanzlíkových básních především status lidské *schopnosti nahlížet* zkušenosti, které člověk během svého života získal, situace a události, jimiž prošel, „nasvícené“ perspektivou *časového*, tj. *zkušenostního odstupu*: tedy schopnosti nahlížet sebe sama a svou reflexi skutečnosti, vybavované prostřednictvím vzpomínek, v perspektivě vzpomínané minulosti, a zároveň schopnosti nahlédnout, v čem a jak se vzpomínající jedinec proměnil: jako individualita i jako účastník sociálních procesů a dějů.

## VI. Básnické divadlo paměti (Ivan Diviš: *Odchod z Čech*)

### 1. Úvod: základní biografie Ivana Divíše; vymezení tématu kapitoly

**Ivan Diviš** (1924–1999) vstoupil do literárního života bezprostředně po skončení druhé světové války, v mezidobí 1945–1948. V tomto období byl Diviš spojen s okruhem autorů, sdružených okolo Kamila Bednáře, kteří své umělecké názory představili ve dvou číslech sborníku *Ohnice* z roku 1947. V témže roce vyšla také první Divišova básnická sbírka *První hudba bratřím*. V průběhu 50. let Diviš vystřídal různé (též manuální) profese a až na počátku 60. let, kdy se stal redaktorem nakladatelství Mladá fronta, vydal svou druhou sbírku *Uzlové písmo* (1960). Do roku 1969, kdy Diviš odešel do exilu, publikoval následující básnické knihy: *Rozpleť si vlasy* (1961), *Deník molekuly* (1962), *Eliášův oheň* (1962), *Morality* (1963), *Chrlení krve* (1964), *Umbriana* (1965), *V jazyku dolor* (1966), *Sursum* (1967), *Thanatea* (1968).<sup>44</sup>

Významným mezníkem v Divišově životě se stala konverze ke katolictví v roce 1964. Přijetí víry posléze výrazně formovalo jeho světonázorovou perspektivu i básnickou tvorbu. Po okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy v srpnu 1968 se Ivan Diviš rozhodl pro odchod do exilu a 14. srpna 1969 emigroval do Německé spolkové republiky, kde pracoval v mnichovské pobočce Rádia Svobodná Evropa.

V této kapitole se zaměříme na básnickou tvorbu Ivana Divíše, která vznikla v období, kdy již básník žil v exilu. Nejzásadnější Divišova básnická díla exilové etapy představuje „velká trilogie“: *Beránek na sněhu* (1978), *Odchod z Čech* (1981) a *Moje oči musely vidět* (1991). V následujících podkapitolách se budeme zabývat skladbou *Odchod z Čech*, jež v rámci naší typologie básnických prostorů (v) paměti reprezentuje synekdochou básnické reflexe zkušenosti života v exilu, a to jakožto zkušenosti získané na základě rozhodnutí, vynuceného politickými okolnostmi v rodné zemi emigranta.

### 2. Textová analýza

Básnická skladba *Odchod z Čech*, jejíž vznik je datován do 21. června 1981 a jež vyšla v mnichovském (exilovém) nakladatelství Poezie mimo domov, je uvozena básní K. H. Máchy „Cesta z Čech“ a sestává ze sedmi oddílů: „Psi vrány psi“; „Samomluva když vane fén“; „Renety u babičky v Přelouči“; „Prodaná nevěsta“; „Požár Národního divadla“; „Kabátec herolda krále českého“; „Konec vidin“. O Máchově zmíněné básni a jednotlivých oddílech skladby a jejich strukturní funkci v celku skladby podrobněji pojednáme níže, v dalších podkapitolách. Pro textovou analýzu jsme zvolili textovou pasáž ze druhé části závěrečného oddílu „Konec vidin“:

<sup>44</sup> Básnickou tvorbou Ivana Divíše a jejími proměnami se ve své monografii *Ivan Diviš. Výstup na horu poezie* (2013) podrobně zabývá Jiří Zizler (ZIZLER 2013).

Syt doktorácké magie,  
 syt exilácké manie,  
 syt msty i sebesty,  
 věšteb z rozervaných outrob, ničení přírody  
 5 i všeho, co psáno jest  
 v mojí mateřštině: co *psáno* jest –  
 ne řečeno!  
 syt Dyka, presidenta Nadrobitele,  
 Rozdrobitele, Dovršitele,  
 10 syt Václaváku ohnípaného Domem potravin,  
 syt výhledu na Hrad, kde potmě mrdá Husák  
  
 Čechy lze milovat jen tak,  
 jak nelze milovat lva proskakujícího hořícím kruhem –  
 milovat Čechy, znamená schraňovat  
 15 ulomené kliky od flašinetů,  
 milovat Čechy, znamená  
 sadomasochistickou, opakovanou, zaviněnou tragédii:  
  
 marně jsem zuřil modlitby  
 proti kdejakému čínskému draku,  
 20 marně muchlal a nakopával sajnepapír,  
 kolikrát vídal onoho lva tupit si spár  
 o satén lenošek apoplektické šlechty,  
 kolikrát vídal vás, vy naše české mámy,  
 fašistoidně nenávidět vše, co nebylo  
 25 vaší kedlubnovitou zabeďněností  
  
 Ano většina z vás dělá,  
 ale už jen pod sebe –  
 Kam se utečete se svým stářím,  
 okamžikem, až po vás někdo hodí fekálem: dědku!  
 30 Bábo stará!  
 Kam skryjete se před bazilišším pohledem dětí:  
 odkud jsem? kdo jsem?  
 co jste tu tropili  
 od husitské revoluce? obnoveného zřízení?  
 35 Josefa Dobrovského?  
  
 Syt postávání pod pamětní deskou Karla Havlíčka,  
 syt faktu, že první, necenzurované vydání Lešetínského kováře  
 muselo vyjít ve Spojených státech,  
 syt jar, Únorů, Květnů,  
 40 Lednů, Srpnů –  
 těch hoven bezčasí  
  
 Milovat Čechy znamená přivodit si  
 a pěstovat svou nemoc,  
 ničit si poslední zdraví  
  
 45 Kdo komu vrátí oslepené jestřáby?  
 Kdo uplouhané sněžné levharty,  
 souměrně krásnou zvěř, proměňovanou v cirkusáckou havěť?  
 Zničili Eden,  
 ochcali dómy

50 a teď skučí jak staré kurvy po štrichu:  
v zemi Alšově a Chittusiho školeni teroristi,  
každý dobytek tam požívá větších práv než našinec

Kde jsou sebrané spisy Jana Zahradníčka?  
Kde dílo Zbyňka Havlíčka?  
55 Kde hnijou ledviny kněze Toufara?  
Kde sebrané Báje a pověsti?  
Kde obřadní roucha z břevnovského kláštera?  
Nevíte?  
Kde leží Palach? Nevíte!?  
60 Kde ale hnípe Kotvald, víte?

Kde proroci?  
Nevíš, že Poláci jsou dnes vedoucím národem Evropy?  
Probíješ i tuhle poslední šanci?  
Kdo je Krystof Penderecki? nevíš?  
65 kdo ale Zouhir Chelly,  
kdo Mahmoud Abdulla, to víš?

Varan dueluje s kobrou ve stínu termitiště,  
Jindřichův Hradec prodán západoněmeckým turistům  
co filmová kulisa,  
70 v propadlém Mostě točí Amerikáni:  
Josef P. se moh' po...  
Praha  
proměnila se prý, když k nám vjeli,  
v jediný obrovitý Codex Gigas:  
75 hovno kodex: v důkaz, že v oné zemi pobíhá  
čtrnáct milionů grafomanů,  
zato tam neslouží  
ani jeden voják

Varan dueluje s kobrou ve stínu termitiště,  
80 ruští haranti hrajou si s českými na hnoji hřiště:  
antropologický šok: mezi pražci šutr  
místo očekávaného uhlí, a jak nízkoobzorovou hvězdou Bůh,  
železničář mává lucernou: Týnec Záboří!  
ve skutečnosti: porucha na moři

85 Probouzím se v Německu,  
není to ani poprvé, ani naposled,  
v knedlíku Bavor masná oka rybníků:  
jenže mně  
nikdy nepukne srdce,  
90 přestože chápu, že Myslbek to vysošil chybně:  
Mácha nad oním městem nevoní ke květině,  
nemůže nad městem, kde rozhodnout lze se jen  
mezi ruským šeríkem či sovětským bezem:

Tak lezem lezem

(DIVIŠ 1990: 53–56; zvýraznil I. D.)

V citované pasáži můžeme sledovat, že Ivan Diviš koncipoval *textový prostor* básnické výpovědi jako *prostor střetávání* – střetávání různých *forem* jazykového ztvárnění s různorodým *obsahem*, který si lyrický subjekt skrze akt básnické promluvy ve své paměti (ve vzpomínkových fragmentech) znovu vybavuje a zároveň jej znovu sémanticky formuje či reinterpretuje. Diviš maximálním možným způsobem využívá jazyk, jazykové prostředky a hledá mez(e), kam až lze v sémantických kombinacích různých vrstev slovní zásoby (vulgarismy, neologismy) a v používání grafických prostředků, tj. interpunkční znaménka a členění textu, zajít. Jako by poslední možností, jak si lze zachovat aktivní kontakt s mateřským jazykem, zůstalo „utkávání se“ s jazykem, které má podobu „chrlení“ prožitků emigrační zkušenosti a „chrlení“ obvinění a odsudků vůči aktuálnímu dění v rodné zemi – výrazná *expresivita* básnického vyjadřování. Tématem básnické promluvy se stává rovněž samo *psaní* (akt psaní) jak ve své *materialitě*, tj. „zviditelňované“ používání grafických prostředků (interpunkční znaménka, fonty písma) a textové (veršové) členění, tak ve své *medialitě*, tj. reflexe písma jako komunikačního a paměťového média. Hodnocení lyrického subjektu je však v souvislosti se „vším, co je psáno v jeho mateřštině“ – s médiem písma –, spojeno s negativními konotacemi, s faktem jisté přesycenosti (viz verše 5–7, 76–78). Básnická promluva poskytuje možnost prostřednictvím jazyka – performativity básnické řeči – se z oné přesycenosti osvobodit. Je rovněž příznačné, že v promluvě (promluvách) lyrického subjektu převažují *otázky*, ve formě *oslovování kolektivního „vy“* (obyvatel rodné země) a *sebeoslovení*, a *ironické komentáře/glosy*. Tyto performativní aspekty literární komunikace v *Odchodu z Čech* fungují jako jisté sjednocující prvky fragmentární básnické výpovědi.

Na svůj vynucený odchod do exilu a život v emigraci lyrický subjekt nahlíží jako na trest, ovšem nikoli (pouze) trest za své vlastní provinění, ale de facto jako na důsledek kolektivního trestu celého českého národa: trestu, který opakovaně prostupuje českými dějinami jako důsledek dlouhodobé neschopnosti vládnout (si) a umět se rozhodovat v mezních okamžicích – jak na individuální, tak na kolektivní úrovni. Rovněž utváření národní i osobní identity se tak (v širší historické perspektivě) podobá nepřetržitému střetávání se s cizími (vnějšími) faktory a upadání pod vliv cizích mocností, přirovnatelný k „zaprodávání své duše“, ale v důsledku nutně i střetávání se se sebou samými (sebereflexi) – např. při generační konfrontaci (viz verše 23–35) anebo při konfrontaci s jinými zeměmi středoevropského regionu, jež sdílejí, tak jako Polsko, velice podobné historické i soudobé zkušenosti s (vnějšími) mocenskými vlivy (viz verše 62–64).

Zatímco exilová přítomnost počátku 80. let z perspektivy lyrického subjektu představuje také čas vymaňování se „ze spárů“ vlastního zapomínání, Praha – jakožto centrum a symbol (synekdocha) české kulturní paměti – je v době probíhající normalizace, „těch hoven bezčasí“, uvržena do situace pozvolného upadání do kolektivního a kulturního zapomnění, jehož symbolem



se stal – s Milanem Kunderou řečeno – „prezident zapomnění“ Gustáv Husák, přistižený a „obnažený“ promluvou lyrického subjektu v nepřístojně intimní situaci (jakožto státník), kontrastující s kanonickou budovou české historie a státnosti. Dalším ze symbolů kolektivního a kulturního zapomnění se stala také soudobá architektura (např. obchodní dům Prior), v mnoha případech doslova „vyhlazující“ historické části či dokonce přímo centra měst (viz verše 10–11). Praha (Pražský hrad) i další česká města jako by se v normalizačním čase zapomnění/bezčasí proměňovala v pouhé filmové/divadelní kulisy, jež slouží již jen k vytvoření jisté iluze „pro jiné účely“, ještě předtím, než budou – tak jako v případě starého Mostu<sup>45</sup> – odstraněna z české kulturní paměti v rámci procesu „normalizace“ kolektivní (národní) a kulturní paměti (viz verše 68–70).

Další významný korpus otázek (sebeoslovení), jež jsou spjaty s oblastí kulturní paměti a identity, se vztahuje k osobnostem z literární, kulturní a politické sféry, jejichž životní příběhy po únoru 1948 a srpnu 1968 symbolizují v mnoha ohledech velmi podobné dopady komunistického režimu na život jednotlivců – z různých společenských vrstev, různého politického přesvědčení či náboženského vyznání atd. – i celé společnosti a na přetváření kolektivní a kulturní paměti, což v případě některých jedinců (mezi něž patřili právě také emigranti) znamenalo jejich vymazání z kulturní paměti socialistického Československa. Lyrický subjekt jmenuje: Jana Zahradníčka, Zbyňka Havlíčka, Josefa Toufara, Jana Palacha a Klementa Gottwalda (viz verše 53–60). Mají tyto osobnosti z hlediska kulturní paměti v kontextu politického a kulturního vývoje Československa po únoru 1948 a po srpnu 1968 něco společného? V případě prvních čtyř osobností se ze strany komunistického režimu jednalo o proces jejich vymazání/vyloučení z kolektivní a kulturní paměti, který měl u každého jednotlivě různé podoby („scénáře“). Jan Zahradníček a Josef Toufar se stali oběťmi vykonstruovaných politických procesů 50. let, které měly sloužit k diskreditaci katolické církve, jejích představitelů a náboženské víry jako takové a v mnoha případech vedly přímo k fyzické likvidaci jedinců, jako tomu bylo u Josefa Toufara. Výrazně symbolický status v rámci české kolektivní paměti získaly smrt a pohřeb Jana Palacha v lednu 1969 jakožto akt sebeobětování jednotlivce, zamýšlený jako akt vytržení kolektivní paměti ze sílicího procesu upadání do kolektivního zapomnění, a následný pohřeb jakožto (alespoň částečná) manifestace funkční kolektivní i kulturní paměti, ztvárňující loučení s mrtvým ve formě rituálu. Normalizační

---

45 U odkazu na natáčení amerického válečného filmu *Most u Remagenu* (1969, režie John Guillermin), které probíhalo v prostoru Starého Mostu, připraveného k demolici (na základě rozhodnutí československé vlády z roku 1964 o další potřebě těžby hnědého uhlí), je významový kontrast navíc zvýrazněn samotným faktem, že natáčení bylo umožněno Američanům coby největším (ideologickým) nepřátelům komunistického režimu. To ovšem mělo své opodstatnění z ekonomického hlediska, neboť tehdejší Československo povolením zmíněného natáčení získalo finanční příjmy v západní měně (ve valutách). Dalším americkým válečným filmem, který se ve starém Mostě – ve fázi postupné demolice – natáčel, byla adaptace románu Kurta Vonneguta *Jatka č. 5* (1972, režie George Roy Hill, kamera Miroslav Ondříček). Básnickým obrazem Mostecká coby „krajiny k zapomnění“ se budeme podrobně zabývat v kapitole věnované Emilu Julišovi.

nomenklatura však intenzivně usilovala o to, aby Jana Palacha a jeho čin vytěsnila z kolektivní paměti, což mělo být symbolicky deklarováno (byť tajným) zpopelněním Palachových ostatků a jejich odvezením z Olšanských hřbitovů (do Všetat). Čtvrtou osobností, na niž se lyrický subjekt ve svých otázkách po hledání české kulturní identity ptá a která po roce 1948 – z pohledu komunistického režimu – ztělesňovala „subverzivní element“ v literární sféře, je surrealistický básník, teoretik a (experimentující) psycholog a psychoterapeut Zbyněk Havlíček.

Do kontrastu proti čtyřem výše jmenovaným osobnostem je postaven Klement Gottwald jako jeden z vůbec nejvýraznějších symbolů komunistického režimu a komunistických zločinů v Československu po roce 1948. Významový kontrast je ještě navíc (podobně jako u Gustáva Husáka – viz výše) zvýrazněn také zkomolením-zesměšněním jeho jména a slovesem „hnípat“, posměšně narážejícím na posmrtné uložení Gottwaldova mumifikovaného těla v Národním památníku na Vítkově (1953–1962).

Pokusme se tedy nyní zformulovat odpověď na výše položenou otázku, zda má oněch pět osobností, o kterých jsme v předcházejícím odstavci nastínili několik základních poznámek, z hlediska kulturní paměti v kontextu politického a kulturního vývoje Československa po roce 1948 něco společného? Jak jsme již naznačili, tím, co uvedené osobnosti významově propojuje, je právě samotná oblast české kulturní paměti po roce 1948, tj. kulturní paměti, jež s přechodem od demokratického k totalitnímu systému začala být postupně zcela přetvářena – došlo k ustavení nového sémiotického systému kultury. Zatímco Jan Zahradníček, Josef Toufar, Jan Palach, Zbyněk Havlíček a mnozí další byli odsouzeni do sféry kulturního zapomnění, Klement Gottwald, který byl sám jedním z přímých ideologických „tvůrců“ kánonu socialistické kultury, rozhodujících také o tom, kdo má být z kulturní paměti vymazán, se stal (především v 50. letech i v období normalizace) „nesmrtelnou ikonou“ komunistického režimu v Československu. Přeměnu sémiotického systému kultury po roce 1948 lze ukázat mj. právě na kulturním fenoménu smrti, jež představuje společné základní téma otázek lyrického subjektu, vztahujících se k oněm pěti osobnostem. V případě Klementa Gottwalda smrt fungovala jako přechodová fáze k nabytí statusu *zvěčnění*, což bylo manifestováno již velkolepým kolektivním Gottwaldovým pohřbem a posléze vystavením jeho těla – kolektivního těla socialistické kulturní paměti. Naproti tomu smrt Zbyňka Havlíčka, Jana Zahradníčka, Jana Palacha a snad vůbec nejexplicitněji smrt Josefa Tuffara měla status *znicotnění*, definitivního odsunutí daného jedince do sféry kolektivního a kulturního zapomnění. Jistou „výjimku“ představoval pouze pohřeb Jana Palacha, který proběhl takřka rituální – avšak spontánní, nikoli kolektivně nařízenou – formou, symbolizující zvěčnění jeho odkazu. Avšak postupující proces „normalizace“ politického a společenského vývoje v Československu jeho odkaz vytěsnil z kolektivní (národní) paměti.

Nyní se přesuneme k tematickému celku, který představují odkazy na českou literaturu, na české básníky, a jehož prostřednictvím dochází zároveň i k reflexi tématu emigrace a života v exilu. Vedle básníků, o nichž jsme se zmínili již výše (Jan Zahradníček, Zbyněk Havlíček), lyrický subjekt dále zmiňuje Viktora Dyka, Karla Havlíčka Borovského, Svatopluka Čecha a K. H. Máchu (viz verše 8, 36–38, 91). K uvedeným básníkům 19. století je třeba připojit rovněž osobnost Josefa Dobrovského, zakladatele moderní (české) slavistiky, jednoho z ústředních filologů, kteří se během národního obrození podíleli na utváření češtiny jakožto plnohodnotného samostatného jazyka.

Všechny zmíněné české básníky 19. století i osobnost Viktora Dyka spojuje rovněž další z velkých Divišových témat: společenské postavení (úřed) básníka v českých zemích a jeho střetávání se s vládnoucí (politickou) mocí a s institucí cenzury. Sociální román ve verších Svatopluka Čecha *Lešetínský kovář*, který sice stihl vyjít na konci roku 1883, ale posléze byl další náklad zabaven cenzurou a následující necenzurované vydání připravili čeští krajané v USA roku 1892, představuje synekdochou konkrétního literárního díla, jež se stalo předmětem cenzurního zásahu formou zastavení (dalšího) vydávání. Podobně také literární tvorba a biografie Karla Havlíčka tvoří příběh, který již v 19. století nabyl platnosti mýtu o postavení českého básníka a jeho tvorby v rámci moderní (české) společnosti, jež se začala formovat během 19. století – mýtu o básnickém slovu, které se (neustále) střetává s mocenskými mechanismy a jejich potřebou umlčet jej a dostat básníka mimo centrum kulturní veřejnosti. I K. H. Mácha, zmiňovaný v souvislosti se svou sochou „nad oním městem“, implikuje rozpornost recepce – resp. kritického i čtenářského nepřijetí – básníkovy díla (*Máje*) za jeho života a jeho posmrtného „uznání“ jakožto zakladatele moderní české poezie (k onomu „uznání“ však přispěl také fakt Máchovy brzké smrti, spoluutvářející mýtus životního osudu romantického básníka a jeho předčasné smrti).

Viktor Dyk, jehož jméno je zmíněno jako jedna z „položek přesycenosti“ lyrického subjektu a jenž je znám jako celoživotní kritik politických a společenských poměrů – Rakousko-Uherské monarchie i pozdějšího samostatného československého státu po roce 1918 –, je také autorem básně „Země mluví“, jež vznikla během jeho věznění ve Vídni v letech 1916–1917 a později vyšla ve sbírce *Okno* (1921). Zvláště závěrečné dvojverší této Dykovy básně – „Opustíš-li mne, nezahynu. / Opustíš-li mne, zahyneš.“ (DYK 2003: 216) – uvádí do sebereflexe lyrického subjektu samotné téma odchodu do emigrace.<sup>46</sup> Jestliže v Dykově básni je odchod z vlasti zcela jednoznačně uveden do souvislosti s následnou smrtí toho (kohokoli), kdo svou rodnou zemi hodlá opustit, lyrický subjekt v *Odchodu z Čech* reflektuje svůj vztah k Čechám (Československu) – a zvláště vypjatě k soudobé situaci Československa v období tzv. „normalizace“ – jako dlouhodobě neudržitelný a

---

<sup>46</sup> Závěrečné verše Dykovy básně „Země mluví“ použil do názvu svého románu *Opustíš-li mne* (1957), namířeného proti poúnorovým emigrantům, také spisovatel Zdeněk Pluhař (1913–1991), který po roce 1948 patřil k prorežimním autorům, až do roku 1989 vždy zcela loajálním vůči komunistickému režimu.

nenaplnitelný. Význam vztahu „milovat Čechy“ lyrický subjekt charakterizuje přímo jako „somasochistickou, opakovanou, zaviněnou tragédii“ (viz verše 12–17). Reflexe vztahu k rodné zemi má podobu vnitřního *sváru*, vycházejícího z vědomí lyrického subjektu, že na problematičnosti historického vývoje českého národa – kolektivní i osobní identity – a utváření dějinného vědomí nese svůj díl viny každý jednotlivec. Onen vnitřní svár lyrického subjektu, odehrávající se při aktu reflexe vztahu k Čechám (a vzpomínání na Čechy), se projevuje dokonce jako fyzický proces, který spěje k postupnému ničení si „posledního zdraví“ (viz verše 42–44).

Shrneme-li základní rysy fungování kulturní paměti a procesu vzpomínání, jež jsme sledovali ve vybrané pasáži *Odchodu z Čech*, můžeme říci, že základní významový/významotvorný princip zde představuje proces *střetávání* – na několika rovinách: výrazové, tematické (sémantické), časoprostorové. Toto střetávání různých významových prvků by bylo možné nahlížet prostřednictvím divadelní perspektivy: jak z hlediska kompozice, tak z hlediska divadelnosti zobrazovaných (paměťových) obsahů. Tuto tezi budeme podrobněji rozvíjet v následujících podkapitolách (zejména v podkapitolách 3.3 a 3.4).

### 3. Kontexty a souvislosti

#### 3.1. Kontext exilové básnické tvorby Ivana Diviše

Básnická skladba *Odchod z Čech* tvoří pomyslný „střed“ v kontextu „velké trilogie“ rozsáhlejších lyrickoepických skladeb, které Ivan Diviš napsal v exilu a které představují nejen básnickou reflexi zkušenosti s vynuceným odchodem do exilu, ale obecnou výpověď o (soudobém) stavu světa. Pokusme se tedy blíže specifikovat, jaké postavení zaujímá skladba *Odchod z Čech* – z paměťového hlediska – v kontextu Divišových básnických děl, která vznikla v exilu, s užším zaměřením na skladby *Beránek na sněhu* a *Moje oči musely vidět*.

Jak konstatoval Jiří Zizler, skladbu *Beránek na sněhu*, jejíž vznik je datován do října 1979, je třeba chápat – s ohledem na Divišovo (literární) působení v exilu před napsáním této skladby – jako Divišův „velký návrat do poezie“ (ZIZLER 2013: 135–136). Onen „velký návrat do poezie“ byl úzce propojen s nutností opětovného nalezení takového básnického jazyka, jehož prostřednictvím by bylo možné vyjádřit jak životní zkušenost v exilu, jež je silně svázána s vědomím nemožnosti porozumět se mateřským jazykem, tak zprostředkovat svědectví o světě, který se rozpadl do tříště fragmentů a pozbyl významového řádu, sjednocujícího zkušenost bytí ve světě : „Postupně / mizelo všechno, kdyby se to dalo tak nazvat, / vyhnívalo kamsi, což není určení místa / i prchalo z řeči, kdyby tu býval byl ještě jazyk –“ (DIVIŠ 1987: 9). Z hlediska paměti by tedy *Beránek na sněhu* bylo možné chápat (také) jako proces rozpomínání se lyrického subjektu na zapomenutý (mateřský) jazyk – jako proces znovu-nalézání rozpadajících se významových vztahů a

souvislostí (vnějšího) světa. Básnický jazyk v rámci procesu rozpomínání se představuje ontologickou dimenzi, která umožňuje ony rozpadající se (zapomenuté) významové vztahy a souvislosti nejen znovu vyvolávat z paměti, ale též vyslovovat v nově nahlédnutých sémantických nuancích. I v tomto smyslu je příznačné, že *Beránka na sněhu* Ivan Diviš věnoval památce Vladimíra Holana – neboť hledání a nalézání nových výrazových možností jazyka upomíná mj. na Holanovu básnickou poetiku vůbec (zvláště na poetiku jeho sbírek ze 30. let). A jestliže pro (básnickou) výpověď o soudobém stavu světa je nezbytné rozpomínat se na zapomenuté významové souvislosti, příp. hledat nové, pak je také naději na spásu světa možné hledat pouze u bytostí, jež jsou s to vnější svět přijímat s bezelstností a neposkvrněností, díky níž mohou „hříchy světa“ vzít na sebe za všechny ostatní lidi (bytosti). Lyrický subjekt se proto obrací ke křesťanské tradici, k evangelijním příběhům: obrací se s prosbou na „ovenku“ a beránka symbolizujícího Kristovu oběť: „Beránku na sněhu, který smýváš bláto světa – / smiluj se nad námi! / Ovenko na sněhu, která spásáš bláto světa – / dej nám svůj mír!“ (IBID.: 34).

Básnická skladba *Moje oči musely vidět*, věnovaná památce Pavla Wonky,<sup>47</sup> zahrnuje několik rozsáhlých textových celků, vzniklých v letech 1987–1989. Podobně jako v *Odchodu z Čech* se i v této skladbě prolínají fragmentární vzpomínkové obrazy a výjevy, spjaté s osobními prožitky lyrického subjektu, s výjevy a obrazy z různých historických etap. Již v názvu skladby figuruje jeden z klíčových motivů Divišových (zvláště exilových) básnických děl, tj. motiv *vidění*, který Diviš rozvíjí v několika významových nuancích. První významovou úrovní je vidění ve smyslu svědectví – toho, kdo se stal přímým aktérem určitých událostí, anebo dění sledoval a sleduje s kritickým odstupem. S druhou zmíněnou podobou svědectví souvisí vidění v takřka fenomologickém významu nahlédnutí podstaty jevů a událostí. Anebo též jinak řečeno: básník je nositelem kulturní paměti, jemuž připadá úkol prostřednictvím básnického slova pronikat ke skryté podstatě vnějšího světa, odkrývat ji a upomínat na to, aby podstatné jevy a souvislosti neupad(a)ly do zapomnění. U motivu *vidění* ve skladbách *Beránek na sněhu*, *Moje oči musely vidět*, ve sbírce *Žalmy* i v *Odchodu z Čech* (viz níže) tedy můžeme vyčlenit následující významové aspekty motivu, resp. fenoménu vidění, které jsou pro Divíše zásadní: *svědectví* jakožto doklad a memento, *nahlédnutí/nazření* podstaty, *kritické přehlédnutí* z perspektivy hermeneutického odstupu.

Jestliže ústřední témata skladby *Beránek na sněhu* vycházela z potřeby artikulovat prostřednictvím poezie především otázky ohledně soudobého stavu světa a postavení člověka v tomto světě a z potřeby hledání východiska z daného stavu lidstva a světa a jestliže skladba *Moje oči musely vidět* a sbírka *Žalmy* představují další „rekapitulace“ či přehlédnutí oněch komplexních

---

47 Pavel Wonka (1953–1988) byl poslední obětí komunistického režimu v Československu. Zemřel 26. dubna 1988 ve věznici v Hradci Králové na následky věznění (včetně mučení) a neposkytnutí (dostatečné) lékařské pomoci.

témat a otázek, rozvíjených již v *Beránkovi na sněhu* (a přirozeně i v předchozích Divišových básnických dílech), v *Odchodu z Čech* Ivan Diviš svou pozornost ještě více soustředil k reflexi tématu odchodu do exilu jakožto nikoli pouze důsledku politického, společenského a kulturního vývoje po roce 1948, resp. 1968, nýbrž jakožto důsledku opakované historické zkušenosti – opakované zaviněné tragédie. Sedm oddílů skladby *Odchod z Čech* představuje různé vrstvy a formy paměti, v jejichž rámci Diviš zaměřil svou pozornost k tématům (jejich dílčím aspektům), která ve své básnické tvorbě kontinuálně reflektoval: existence člověka ve světě („Samomluva když vane fén“), stav (soudobého) světa jako důsledek působení člověka („Psi vrány psi“), téma odchodu do exilu („Samomluva když vane fén“; „Konec vidin“), téma vlasti v kontextu přítomnosti, historie 20. století i „dávné minulosti“ („Prodaná nevěsta“; „Požár Národního divadla“; „Renety u babičky v Přelouči“; „Kabátec herolda krále českého“), vzpomínky na dětství („Renety u babičky v Přelouči“), víra („Samomluva když vane fén“), básnictví („Samomluva když vane fén“; „Konec vidin“) atd.

Pro úplnost doplníme, že v exilu vyšly ještě další Divišovy básnické sbírky: *Noe vypouští krkavce* (1975); *Přece jen* (1978); *Křížatky* (1978); *Průvan* (1978); *Žalmy* (1986); *Obrat' koně* (1988); a také „záznamy snů z let 1905–1987“ *Noc, nebudeš se báti* (1988).

### **3.2. Tematický kontext: básnické reflexe (posrpnové) životní zkušenosti a literární tvorby v exilu**

V souvislosti se dvěma totalitními systémy, které výrazně zasáhly do politického, společenského a kulturního vývoje Československa ve druhé polovině 20. století, lze sledovat tři velké emigrační vlny, při nichž odcházeli – a mnohdy spíše byli donuceni odejít – do exilu lidé, „nepohodlní“ pro daný mocenský systém kvůli svým (politickým) názorům, náboženskému vyznání či etnickému původu. První emigrační vlna spadá do let 1938–1939 (a do válečných let), druhá emigrační vlna probíhala po únoru 1948 a třetí, nejintenzivnější emigrační vlna probíhala v letech 1968–1969 (a dále v průběhu 70. a 80. let). V rámci jednotlivých emigračních vln odešli z Československa také mnozí básníci: v rámci první, resp. druhé emigrační vlny odešli do exilu mj. Ivan Jelínek, Viktor Fischl, Milada Součková, František Listopad, Ivan Blatný aj. Po srpnu 1968 emigrovali mnozí další spisovatelé, mezi nimiž byli např. také básníci Antonín Brousek, Vladimíra Čerepková, Rio Preisner, Jiří Kolář, Jiří Gruša, Petr Král aj. Při srovnání s Divišovým *Odchodem z Čech* se dále blíže zaměříme na (vybraná) exilová básnická díla Rio Preisnera, Antonína Brouska a Vladimíry Čerepkové. Výběr těchto básníků je určen především následujícími faktory: jedná se o básníky různých generací, velmi výrazných autorských poetik, kteří emigrovali do jiných zemí, do různojazyčných prostředí (R. Preisner – USA; A. Brousek – NSR; V. Čerepková – Francie). Při

srovnání exilových básnických děl Rio Preisnera, Antonína Brouska a Vladimíry Čerepkové s exilovou básnickou tvorbou, resp. s *Odchodem z Čech* Ivana Diviše se zaměříme na to, jakým způsobem je u jednotlivých básníků reflektováno téma odchodu do exilu, téma „normalizované“ rodné země, a s tím úzce související stylizace lyrického subjektu a tematizace samotné (ne)možnosti psát rodným jazykem v cizojazyčném literárním prostředí.

Jestliže text *Odchodu z Čech* a básnické texty Divišovy (nejen) exilové poezie vůbec představují prostor „mísení“ a „střetávání se“ (fragmentů) osobních vzpomínek s obrazy české kolektivní/národní a kulturní paměti, pak by texty, resp. jednotlivé básně exilových sbírek **Rio Preisnera** (1925–2007) bylo možné chápat jako „malé“ filosofické meditace. Tato charakteristika platí zvláště pro sbírku *Zasuto* s příznačným podtitulem „Popisy z dějin“. Básně této sbírky tvoří rozsáhlé textové celky – meditace o filosofii dějin. Zatímco však lyrický subjekt Divišových (exilových) básnických děl nazírá české dějiny – a dějiny lidstva vůbec – jako tragikomický karneval, promluvy lyrického subjektu Preisnerových básní jsou stylizovány do podoby racionálních úvah s takřka axiomatickou platností. Rozdíly ve stylizaci lyrického subjektu a odlišných výpovědních perspektiv přirozeně nejen u reflexí tématu dějin mají úzkou souvislost rovněž s chápáním křesťanské víry: jestliže u Diviše představuje pochybnost o všem – a tedy i o Bohu, Písmu, Slovu – zakládající moment básnických reflexí, v Preisnerových básnických reflexích lze sledovat výchozí předpoklad právě ve víře – ve víře v to, že vše, co se děje a co se kdy událo, mělo a má své jedinečné (člověka přesahující) opodstatnění. V následující Preisnerově knize, v básnické skladbě *Královská cesta*, jež je rozčleněna do jedenácti kruhů-vrstev paměti (odkazujících na Danta Alighieriho, ale též na Arthura Rimbauda a Ezru Pounda), ovšem dochází k celkové proměně nazírání lyrického subjektu na historický a kulturní vývoj i na soudobý stav civilizace. Básnické meditace jsou zde mnohem výrazněji prostoupeny skepsí, ironií a parodickými glosami, jež se vztahují zejména k politickému a společenskému dění v Československu druhé poloviny 80. let. *Královská cesta* se svou poetikou z Preisnerových exilových básnických děl nejvíce blíží stěžejním exilovým dílům Ivana Diviše (*Beránek na sněhu*; *Odchod z Čech*; *Moje oči musely vidět*), jemuž Rio Preisner tuto knihu věnoval.

Ve srovnání s exilovými básnickými díly Ivana Diviše a Rio Preisnera, která reflektují široké tematické (kulturněhistorické, filosofické) celky a rovněž z hlediska textu, resp. veršového členění jsou rozprostřeny do rozsáhlejších (textových) celků, se **Antonín Brousek** (1941–2013) ve svých exilových sbírkách soustředil spíše na reflexi dílčích témat, tj. každodenní život emigranta v cizí zemi, ztráta rodného jazyka, vzpomínky na domov, dětství atd. Pravidelné veršové členění a užívání ustálených rýmových schémat jako by zůstaly jedinými oporami paměti – ve vztahu k rodné řeči lyrického subjektu-emigranta, jíž v prostoru exilu nikdo nemluví a nikdo jí nerozumí. Jsou-li ve

sbírce *Kontraband* prostřednictvím básnických promluv lyrického subjektu vyvolávány především vzpomínky z dětství, spjaté přímo s konkrétními roky, událostmi, lidmi (rodinnými příslušníky), a řeč zde funguje primárně jako prostředek pro orientaci v novém životním prostoru a médium pro artikulování nových životních zkušeností, ve sbírkách *Zimní spánek* a *Vteřinové smrti* v básnických promluvách lyrického subjektu mnohem silněji zaznívá kritické a ironické vymezování se (distance) vůči stále více se prohlubujícímu úpadku rodné země, jež byla událostmi „velkých dějin“ vehnána do „epochy normalizace“. Právě kritická, ironická a nezřídka velmi zjitřená reflexe soudobého dění v Československu z perspektivy exulanta, který nemůže přímo ovlivnit to, co se odehrává v jeho rodné zemi, představuje jeden z typických aspektů exilové básnické tvorby Ivana Diviše i Antonína Brouska. Zatímco však Brousek pro své básnické promluvy využívá kratších textových útvarů, méně patosu a zviditelňované poukazování na mluvenostní stylizaci básnického jazyka, Diviš rozehrává básnické divadlo, využívající nejrůznější typy naladění lyrického subjektu – od ironického parodování až po patetické sebelítostivé obžaloby.

**Vladimíra Čerepková** (1946–2013) ve svých exilových básnických sbírkách *Ztráta řeči* (1973) a *Extra Dry Silence* (1988) samotné téma exilu a životní situace exulanta – ve srovnání s exilovými sbírkami Ivana Diviše, Rio Preisnera a Antonína Brouska – reflektuje spíše implicitně, resp. jejím ústředním tématem se stává mikrosvět zcela běžných věcí (vztahů a souvislostí) každodenního života, které jsou zároveň v neustálé komunikaci se sférou makrokosmu a skrze něž dochází k vybavování vzpomínek lyrického subjektu – na domov a dětství (podobně jako v Preisnerově *Zvířeti dětství* či Brouskově *Kontrabandu*). Čerepková ve svých básních přijímá prostor exilu jako možnost pro znovu-připomenutí a uvědomění si elementárních životních hodnot: jako znovu-pojmenování prostých věcí a (věcných) vztahů a souvislostí, které utvářejí (elementární) rámec životního prostoru člověka. Zatímco u Ivana Diviše tedy samotný básnický jazyk funguje jako médium paměti (primárně) ve své stylizaci do mluvené podoby, tj. coby rodná řeč, jíž se (ve chvíli jejího vyslovení) promlouvá-koná, básnický jazyk v textech Vladimíry Čerepkové dialogicky vyvolává věci a věcné vztahy z paměti lyrického subjektu: paměť věcí a věcných souvislostí.

Pokusíme-li se na souvislost mezi odchodem básníka do exilu a jeho básnickou tvorbou, jež vznikla v jiné zemi, v cizojazyčném prostředí a reflektovala životní zkušenost exulanta, nahlédnout z obecné perspektivy, můžeme vyjít z elementárního rozlišení mezi ovidiovským a dantovským způsobem chápání exilu, které uvádějí autoři rozsáhlé kolektivní monografie *Základní pojmy a autoři východoevropských a středoevropských exilových literatur 1945–1989. Příspěvek k systematizaci a typologii* (2004): „Utrpení z vyhnanství jakožto vykořeněnosti a odcizení, které Ovidius sdílí v *Žalozpěvech* a *Verších z vyhnanství*, tvoří protipól k dantovskému přijetí exilu jako podmínky, jež podporuje poznání a obohacuje vlastní život a tvorbu“ (BEHRINGOVÁ –



BRANDTOVÁ – KLIEMSOVÁ – TREPTE 2004: 31).

Na základě tohoto dvojího chápání exilu jakožto existenciální a tvůrčí podmínky lze souhrnně říci, že exilová básnická tvorba Rio Preisnera a Vladimíry Čerepkové reprezentuje ono dantovské přijetí exilu, exilovou básnickou tvorbu Antonína Brouska a zvláště Ivana Diviše lze naopak přiřadit k ovidiovské literární linii vyrovnávání se s odchodem do exilu. Jak jsme konstatovali již výše, velmi významnou součástí Brouskových a Divišových děl je také potřeba vyrovnat se, ba přímo „střetnout se“ s tím, co se během života obou básníků v exilu současně odehrává v jejich rodné zemi. Jiří Trávníček v této souvislosti poznamenává, že se jedná o „příležitost znovu si pro sebe vymezit češství a tím ho teď zažít v jeho nesamozřejmosti, ať již té, která má podobu ztraceného kontaktu, vyvržení mimo sféru oficiality, ať již nesamozřejmosti jakožto pocitu deziluze. A teprve díky ní dostat příležitost dojít sám k sobě“ (TRÁVNÍČEK 1996: 176).

Na jeden z klíčových motivů-topoi české kulturní paměti, jehož prostřednictvím si Ivan Diviš v *Odchodu z Čech* mj. (znovu) vymezoval téma/problematicku češství, tj. Národní divadlo, se podrobněji zaměříme v následující podkapitole.

### **3.3. Dobový kontext: politicko-společenské, kulturní a literární dění na přelomu 70. a 80. let**

Po srpnu 1968, kdy politickou moc v Československu převzali představitelé KSČ, kteří si předsevzali plnění tzv. brežněvovské doktríny, tedy „normalizaci“ politických (ideologických) poměrů v Československu, došlo ve sféře literatury/literárního života – po částečném „prolomení rozštěpenosti“ v 60. letech – k (opětovnému) „rozštěpení“ identity české literatury do tří sfér: literatura oficiálně vydávaná, literatura vydávaná a šířená v rámci samizdatu a literatura vznikající v exilu a vydávaná v exilových nakladatelstvích. Z hlediska literární paměti 70. a 80. let ono „rozštěpení“ identity české literatury znamená především to, že tvůrci, kteří nemohli oficiálně publikovat, a byli tak odkázáni pouze na možnost vydávání a šíření svých děl prostřednictvím samizdatu a/nebo na možnost vydání svých děl v exilových nakladatelstvích (což bylo umožněno též distribucí děl, kolujících v samizdatu, do exilových nakladatelství), byli vymazáni z oficiální literární paměti. Jestliže některým autorům, kteří po srpnu 1968 nemohli oficiálně publikovat, bylo v průběhu 80. let umožněno opět oficiálně publikovat (J. Seifert, J. Skácel, O. Mikulášek aj.), autoři, kteří v letech 1968–1969 (či později) emigrovali z Československa, měli být zapomenuti – vymazáni z české literární paměti s definitivní platností. Po roce 1968 tedy došlo k dalšímu přetvoření či přesněji řečeno „revizi“ českého literárního kánonu.

Dvacetiletí normalizace z hlediska paměti představuje rovněž období (opětovného) zesílení významu kolektivní paměti, jež byla (měla být) nadřazena nad individuální paměť jednotlivců.

Jinými slovy řečeno, snahou normalizačního režimu bylo také to, aby čas, resp. prožívání času bylo „formováno“ a „před-určeno“ různými, ideologicky vyhlášenými a zdůvodněnými výročími, která představovala jakési „sjednocující momenty“ kolektivního prožívání času a konsolidační prostředky kolektivní paměti. Úlohu „konsolidátorů“ kolektivní paměti při těchto výročích plnili také prorežimní básníci, kteří svými básněmi přispívali na témata, spjatá s konkrétními výročími.

Ačkoli – anebo spíše právě proto, že – Ivan Diviš 70. a 80. léta prožil v exilu, jedno z velkých („palčivých“) témat jeho exilových básnických děl (nutně) představovalo, jak jsme již několikrát výše konstatovali, soudobé dění v normalizačním Československu. Odchod do exilu jakožto řešení mezní životní situace, kdy se jedinec dostal (již po několikáté za svůj život) do přímého „střetu“ s „velkými dějinami“, se tedy pro Ivana Divíše stal rovněž příležitostí pro přehodnocení tématu české národní identity a (mezníků) českých dějin. To, jakým způsobem Diviš tato témata básnicky zpracovává, lze doložit mj. prostřednictvím dvou oddílů *Odchodu z Čech*: „Prodaná nevěsta“ a „Požár Národního divadla“.

Jak implikují již samotné názvy obou oddílů, ústředním tématem se zde stává jednak Národní divadlo jakožto kanonický prostor české kulturní paměti a jednak divadlo jakožto kulturní a společenský fenomén, který se od 19. století významně spolupodílel na konstituování české národní identity. Kamil Činátl, jenž ve své knize *Naše české minulosti aneb jak vzpomínáme* (2014) kriticky přehodnocuje symboliku Národního divadla, resp. jeho fungování v rámci české kulturní paměti, v této souvislosti konstatoval:

Národní divadlo nepředstavuje skladiště zaprášených rekvizit (dějepisných znalostí), ale proměnlivý prostor, v němž se dějiny dramaticky inscenují a afektivně prožívají. V napětí mezi hledištěm a jevištěm se formují zcela konkrétní dobové představy o minulosti. Spíše než o obsahy divadelních skladů zde jde o související praktiky inscenování a dohodu o způsobech vnímání této vzpomínkové praxe. Díky sakrální rétorice je vzpomínkovým strojem monumentalizováno téměř cokoliv.

(ČINÁTL 2014: 72)

V návaznosti na tuto úvahu se nyní pokusíme ukázat, jakým způsobem topos Národního divadla – z hlediska dobového kontextu *Odchodu z Čech* – reflektuje Ivan Diviš. V oddílu „Prodaná nevěsta“ Národní divadlo funguje jako snový, imaginativní prostor, vyvolávající různé vzpomínky a výjevy nejen z české, ale i – řekněme z „euro-atlantické“ – paměti, jichž je lyrický subjekt přímým účastníkem a jež jsou stylizovány do performativní podoby divadelních výstupů/obrazů:

všimáme si, že Národní je obsazeno do posledního místečka,  
ale že přicházejí stále další a další  
a kupodivu, hlediště je pojímá –  
[...]  
Zvenku slyším říčet trigy  
rackové osazují okapy, most Legií zvedá závory,  
Praha se vyšňořuje a na poslední chvíli

s obrovskými prsy vchází do prostoru:  
následuje zpěv hlediště splývající s chórem jeviště:  
ano, kéž nám Panbůh zdraví dá –

(DIVIŠ 1990: 36–37)

Prostor Národního divadla je zde zobrazen ve své bytostné provázanosti s širším prostorem Prahy – stírá se hranice mezi jevištěm a hledištěm, neboť celý prostor tohoto Divišova básnického světa se podobá divadlu, resp. divadlu paměti, ve kterém právě probíhá „karnevalový rej“ nejružnějších vzpomínek (z různých historických vrstev nejen české kulturní paměti). Divadlo paměti je v tomto básnickém obraze zasazeno do mytického rámce, v němž se lyrický subjekt může setkat mj. také s Bedřichem Smetanou a se všemi přítomnými (diváky) kolektivně spoluprožívat vlastenecký patos spjatý s inscenováním Smetanových oper v 19. století v Národním divadle. Jestliže v oddílu „Prodaná nevěsta“ je prostor Národního divadla zasazen do mytického časoprostoru, v oddílu „Požár Národního divadla“ se rámec zobrazení tohoto kanonického prostoru paměti významově posouvá zcela „jinam“: „Hoří Národní divadlo, to na Vinohradech, / to u Vltavy hořet nemůže, tam bliká Lucerna / přes všechny převraty banánových republik –“ (IBID.: 40). V tomto obraze Diviš využívá svých typických výrazových prostředků, tj. *ironie* a *parodie*, k *zesměšnění*, resp. k *demytizaci kanonických topoi* české kulturní paměti. Lyrický subjekt touto promluvou posměšně relativizuje kulturní hodnotu dvou nejstarších pražských kamenných divadel – a (především) devaluje symbolický význam mytizovaného vzepětí sebeuvědomujícího se českého národa po požáru Národního divadla v roce 1881 konfrontací s politicko-společenským vývojem po roce 1948.<sup>48</sup> Velice signifikantní událost při zmíněné konfrontaci historických kontextů představuje tzv. „Anticharta“, tedy shromáždění významných (nikoli však pouze zcela prorežimních) osobností kulturního života, které se 28. ledna 1977 uskutečnilo v historické budově Národního divadla a mělo manifestovat kolektivní vyjádření nesouhlasu s prohlášením Charty 77. Toto „divadlo na divadle“, jež se odehrálo v kanonickém prostoru české kulturní paměti a bylo vysíláno v přímém televizním přenosu, se stalo performativem „přepsání“ české kulturní a kolektivní paměti: příběh o vzájemném národním sepětí a vzepětí po požáru Národního divadla na konci 19. století, který

<sup>48</sup> V souvislosti s Divišovými básnickými reflexemi tématu české identity a mezních událostí české historie (a přítomnosti) lze připomenout druhou z *Nečasových úvah* (1872) Friedricha Nietzscheho „O užtku a škodlivosti historie pro život“, v níž Nietzsche navrhl rozlišení tří druhů historie, resp. způsobů uvažování o historii: *monumentální/monumentalistická*, *antikvární* a *kritická* historie. O prvním z uvedených druhů historického uvažování, který je v mnoha ohledech typický rovněž pro výklady historie v totalitních režimech, Nietzsche poznamenává: „*Vládne-li* tudíž monumentalistické uvažování o minulosti [...] pak je minulost *poškozována*, celé její části upadnou v zapomnutí, bývá jimi pohrdáno, odplývají jako šedá, nepřetržitá záplava a jen jednotlivá ozdobná fakta se tyčí jako ostrovy“ (NIETZSCHE 2005: 89; zvýraznil F. N.). Pro kritické uvažování o historii (a tedy také o přítomnosti), jímž se vyznačují i Divišovy nejen básnické reflexe, je podle Nietzscheho (naopak) typické, že „jen ten, komu přítomná nouze svírá prsa a jenž chce ze sebe za každou cenu svalit břímě, má potřebu historie kritické, tj. soudící a odsuzující“ (IBID.: 91).

(doposud) nejvýrazněji symbolizoval paměť tohoto prostoru coby synekdocha české kulturní paměti (srov. ČINÁTL 2014: 49–64), byl „inscenováním“ Anticharty zcela demytizován a de facto přepsán novým ideologickým obsahem. V letech 1977–1983 probíhala rekonstrukce historické budovy Národního divadla a výstavba budovy Nové scény, které si sice primárně vyžádal technický stav, avšak znovuotevření historické budovy bylo prezentováno a chápáno také jako další „rekonstrukce“, „revize“ či „konsolidace“ nejen tohoto kanonického prostoru české kulturní paměti, ale kolektivní paměti v širším smyslu vůbec (IBID.: 71).

S toposem Národního divadla je úzce provázán topos Prahy, jež je v komentářích lyrického subjektu reflektována jako historické i soudobé centrum společenského a kulturního dění, ale také jako místo, kde se odehrály historické události, představující negativní mezník pro následující politický/náboženský, společenský a kulturní vývoj českých zemí (Československa) v tom kterém období. Ony mezní historické události lze ještě přesněji uvést do souvislostí se vpády „jiných“ mocností na území českých zemí, s ohledem na časovou perspektivu „nedávné minulosti“ lyrického subjektu se tedy jedná primárně o odkaz na okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy v srpnu 1968 (viz verše 72–78). Jaké možné významy ovšem v daném kulturněhistorickém kontextu rozehrává fenomén „Codex Gigas“ (coby alegorie Prahy)? Primární konotace se vztahují k „největší knize světa“ a k legendě, jež je s historií této knihy, nazývané též „Děblova bible“, spjata. Z oné legendy jsou pro nás zajímavé zvláště dva kulturněhistorické kontexty. (1) Kniha byla sepsána na počátku 13. století a měla ztvárňovat veškeré vědění světa. Avšak vzhledem k tomu, že mnichovi (v klášteře v Podlažicích u Chrudimi), který měl podle legendy tuto knihu vytvořit, bylo její sepsání uloženo za trest, napomáhal jejímu vzniku údajně i ďábel (jemuž mnich za tuto pomoc zaprodal svou duši); i proto se v ní údajně nenachází – spolu s jinými vymýtačnými formulemi, které jsou v ní obsaženy – formule pro vymýtání ďábla. (2) „Děbelská bible“ se do Prahy dostala teprve na konci 16. století, za vlády Rudolfa II., a na konci třicetileté války se stala kořistí švédské armády a byla odvezena. Na základě těchto dvou kulturněhistorických kontextů si lze blíže povšimnout mj. motivů trestu, ďábla, resp. zaprodání duše ďáblu, a také alegorie vpádu cizích vojsk na území Československa (do Prahy), která svým vniknutím a pleněním daného prostoru zasahují do jeho kulturní paměti – pozvolna upadající pod nadvládu zapomnění.

Shrneme-li úvahy o *Odchodu z Čech* z hlediska dobového kontextu, lze říci, že metaforu divadla paměti je (z této perspektivy) třeba nahlížet v úzkém sepětí s hermeneutickou funkcí odstupu. Samotná stylizace lyrického subjektu do role diváka (svědka), který – ať už z exilového odstupu či jako přímý účastník (snových/imaginárních) situací – sleduje především soudobé dění v normalizačním Československu a přímo do něj vstupuje svými básnickými performativními promluvami, se vyznačuje výraznou divadelností či spíše teatrálností: „Zdeněk Štěpánek, ne

Zbyněk Hafánek – / ten legionář, ten otec krásných synů! Kotec? / Osobo!? Co pravíte? Že tudy šly děti? / Ba, nad Prahou kráva letí!“ (DIVIŠ 1990: 41). Ironie coby typický prostředek Divišova básnického stylu představuje ontologický základ hermeneutického odstupu – vůči exilové i československé přítomnosti 70. a 80. let i vůči české historii, resp. české kulturní paměti, jejímž výrazným symbolem je právě také Národní divadlo.

### 3.4. Kulturněteoretické a literárněteoretické souvislosti

Pro básníka, který byl politickými okolnostmi donucen emigrovat, neznámá samotný fakt odchodu do exilu pouze fyzický *odchod z prostoru domova, z rodné země* do jiné (cizí) země, byť země velmi úzce spjaté s historickým a kulturním vývojem opouštěné vlasti, jako tomu bylo právě v případě emigrace Ivana Diviše do (tehdejší) NSR, ale také *opuštění prostoru rodného jazyka*. Básnická tvorba, psaná mateřským jazykem a vznikající ve vnějším exilu, se pro básníka stává i prostorem vnitřního exilu, jehož prostřednictvím zůstává v intenzivním kontaktu s mateřským jazykem, resp. s rodnou řečí, a jehož podstatu, na níž je založen samotný princip básnické imaginace, lze v takovémto případě charakterizovat přímo jako bytostnou. Jinými slovy řečeno: pro básníka žijícího a píšícího v exilu jeho básnické texty ztvárňují jak kontinuitu jeho individuální paměti a identity, tak kontinuitu kolektivní/národní a kulturní identity a paměti. A jak jsme konstatovali již na jiných místech této práce, samotný proces básnického psaní lze tedy přirovnat k procházení prostory (v) paměti (vzpomínkami) a zároveň k vytváření paměťové architektury, již text formuje.

Uvažování o literárních textech jakožto prostorech paměti, vycházející z myšlenek antického ars memoriae a rétorické tradice (rozvíjených dále i ve středověku a v období renesance), se v literární vědě začalo znovu výrazněji rozvíjet v 60. letech a souviselo mj. také s obnoveným literárněteoretickým zájmem o rétoriku. Podněty antického ars memoriae, mnemotechniky a rétoriky se v následujících desetiletích přirozeně staly stěžejními tématy badání také pro paměťová studia a pro výzkumy paměti a literatury a možností, které nabízí (antická) mnemotechnika pro interpretaci literárního textu. Renate Lachmannová ve stati „Text jako mnemotechnika – panorama jedné diskuse“ (napsané ve spoluautorství s Anselmem Haverkampem) poznamenává: „Mnemotechniku coby gramatiku, jež formuluje způsob kódování a nacházení obrazů, lze [...] nahlížet ze dvou hledisek: zaprvé lze na ni nahlížet jako na model textové produkce, zadruhé se jeví jako nový model četby. [...] Mnemotechnický model četby nahlíží text jako produkt komplexního transformačního, kódovacího a imaginativního procesu“ (HAVERKAMP – LACHMANNOVÁ 1991: 19–20).

Zaměříme-li se nyní – na základě toho, co bylo řečeno ve dvou předchozích odstavcích – na

skladbu *Odchod z Čech*, jako na básnické dílo, které v rámci naší paměťové typologie reprezentuje synekdochu básnické reflexe odchodu do exilu, z hlediska stylizace promluv lyrického subjektu, lze říci, že typickým (obecným) znakem celého textu skladby je jeho performativita. Pojmem *performativita* zde přitom máme primárně na mysli „pojetí textu jako jistého souboru performativních řečových událostí“ (SLÁDEK 2010: 35). Právě mluvená řeč ve své performativitě umožňuje zachování aktivního kontaktu s mateřským jazykem a stává se nositelem paměti, mnemotechnickým prostředkem pro udržování kontinuity jazykové paměti. Jazyk ve své písemné formě (písmo) naopak ztvárňuje pevně fixovaný, jakoby „neživý“ způsob komunikace. Zatímco mluvená řeč představuje paměť v modu aktivního užívání, písmo jako paměťové médium je pro Diviše spjato s představou „hromadění“: produkování všemožných písemných forem sdělení vede k zahlcování paměti – což může ve svém důsledku vést naopak k vyprazdňování obsahu a k zapomínání podstaty vzájemné komunikace (viz motiv grafomanů/grafomanství – verše 75–78).

Zaměříme se nyní na *Odchod z Čech* z hlediska performativity, vycházející z teoretického konceptu Ondřeje Sládka, představeného ve studii „Literatura a performance“ (2010), na dalších konkrétních příkladech. Sládek pracuje s „triadickou“ koncepcí performativity literárního díla, korespondující se základním schématem literární komunikace autor – text – dílo, tj. vymezuje performanci *autorskou*, *textovou* a *čtenářskou*. Souvisí-li autorská performance s autorským stylem (IBID.: 45–46), můžeme říci, že typickým znakem Divišovy básnické tvorby (zvláště exilové) je stylizované „střetávání se“ lyrického subjektu s vně-textovým světem. V tomto „střetávání se“ patří ke stěžejním tématům odchod do exilu, život v exilu a obzvláště silné téma představuje Československo: přemítání lyrického subjektu o jeho vztahu k rodné zemi, jejíž uvržení do stavu „normalizace“ jako by nutně zapadalo do širšího kontextu české historie a jejích „tragických historických milníků“, jež vždy byly důsledkem opakované kolektivní viny. S výpovědními intencemi básnických promluv lyrického subjektu je úzce spjata samotná textová performance díla. Již výše jsme řekli, že *Odchod z Čech* představuje typ sémiotické textové performance, tj. samotné užívání jazyka, způsob zacházení s řečí (IBID.: 54). Typickým znakem básnických promluv lyrického subjektu Divišovy skladby, stylizovaných do podoby mluvené řeči (mluvenosti), je využívání výrazových a významových kontrastů. Zobrazovaný (fikční lyrický) svět má podobu fragmentární tříště a lze říci, že v takto „bytočně pohyblivém komunikačním prostředí představuje výpověď, samo jejíž proslovení je činem, vlastně jakýsi ostrůvek relativní stability“ (KUBÍNOVÁ 2010: 86). Nahlížíme-li na *Odchod z Čech* z perspektivy čtenářské performance, můžeme říci, že Ivan Diviš patří k básníkům, kteří u čtenářů předpokládají jistou literární kompetenci a jejichž texty před čtenáře/vykladače kladou náročné interpretační úkoly (srov. SLÁDEK 2010: 59). Diviš prostřednictvím svých textů vyzývá čtenáře ke hře, již text „hraje s rozkoší z prohry“

(LACHMANNOVÁ 2002: 53).

Souvislost performativity a mnemotechniky textu *Odchodu z Čech* lze souhrnně vymezit prostřednictvím následujících aspektů, které zmiňuje Renate Lachmannová: „Texty získávají [...] dimenzi, jež odhaluje jak jejich mimesi, tak i jejich seberefenci k písmem vytvořenému prostoru paměti“ (HAVERKAMP – LACHMANNOVÁ 1991: 21). Významnou součástí seberefenční textové dimenze, jež *Odchod z Čech* otevírá a uvádí do širších literárněhistorických a kulturních souvislostí, představuje báseň K. H. Máchy „Cesta z Čech“, umístěná před vlastní text Divišovy skladby:

„Ještě ten přejdete les. –  
Slunce k večeru se sklání; –  
a než, jenž tam zdobí ves,  
sejde záře s věžních bání,  
překročíte českou mez.“

Ted' se vrátil, jenž nás ved. –  
My však jako laňky skoky,  
neb jak spěchá času let,  
zrychlili jsme naše kroky,  
cestou jdouce k lesu vpřed.

Ještě jednou větřík věj  
přes luh český v líce vzňaté,  
září jasnou v tvář mně lej  
ještě v vlasti slunce zlaté;  
tak. – Ted' vlast' se dobře měj.

Již jest meze překročená,  
nazpět leží česká zem – –

V zříceniny rozvalen  
popatř tamto ten hrad starý.  
V modré roucho zahalen  
pod ním stojí lesík jarý,  
černá věž z něj strmí ven.

Hle, ted' s sluncem zašel den.  
Stáda, slyš, jak zvonky zní,  
jenž se z pastvy domu vrací.

Slyšels pak harfy stříbrozvuk,  
co ted' zavzněl z vísky v oudolí,  
a pastevců radostný hluk,  
co nyní rozléhá se v okolí?

(MÁCHA 2002: 181–182)

Jedná se o dochovaný fragment básně, již pro úplnost citujeme podle kritického vydání. V textové podobě „Cesty z Čech“, již cituje Diviš, totiž chybí první dvě a poslední dvě sloky. Pátá

sloka má pak následující podobu: „Taký hrad – to vlast je tvá! / Hrdé stavby sešlé rupy, / Pohled' na ni zdaleka, / Snad tvé žalující dумы / Z tuhého ji zbudí sna!“ (DIVIŠ 1990: 7).

Máchova báseň plní funkci prologu a vytváří horizont očekávání, na jehož základě čtenář vstupuje do procesu čtení *Odchodu z Čech*. Vytváření horizontu očekávání je ovlivněno především literárními, kulturními a historickými znalostmi a souvislostmi konkrétního čtenáře – literární kompetencí. Už samotný fakt, že autorem básně, jež představuje prolog k textu Divišovy skladby, je K. H. Mácha, implikuje několik významových souvislostí. Vědomým uvedením Máchovy básně do textového prostoru svého básnického díla se Ivan Diviš – ať už více či méně přiznaně – přihlásil k navázání na tradici moderní české poezie, za jejíhož zakladatele je považován právě Mácha, prostřednictvím „Cesty z Čech“ zároveň ale také *Odchod z Čech* uvedl do významových, resp. mezitextových souvislostí s typickými topoi romantické poezie/poetiky. „Romantickou auru“ básně „Cesta z Čech“ kromě toho umocňuje i legenda o údajném nalezení jejího rukopisu přímo u Máchy – (bezprostředně) po jeho smrti v roce 1836. Vznik básně se však s největší pravděpodobností datuje již do roku 1832.

Jedním z nejtypičtějších romantických topoi je topos cesty/poutě – přírodou, krajinou, vlastí –, jež je vždy zároveň cestou metafyzickou, cestou k (sebe)poznání a poznání kosmologických souvislostí. Tak je tomu i v případě Máchovy „Cesty z Čech“. Sám Mácha neprošel zkušeností nuceného odchodu do exilu, tak jako Ivan Diviš, v dané básni si nicméně můžeme povšimnout motivu *ohlédnutí zpět* za opouštěnou českou vlastí, krajinou, jehož variaci – byť zcela jiným způsobem – v *Odchodu z Čech* rozvíjí také Diviš. Jestliže u Máchy je ono ohlédnutí zpět spojeno s procesem vnímání (uvědomování si) typické scenérie české krajiny, a v tomto smyslu ukládání obrazu této scenérie do paměti, u Divíše má ohlédnutí zpět především význam nutnosti znovu přehlédnout a přehodnotit – velká národní témata, tj. zásadní mezníky české historie a (problematické) aspekty české identity, z individuální i kolektivní perspektivy. Jinými slovy řečeno, pokud bychom v souvislosti s *Odchodem z Čech* i dalšími Divišovými (exilovými) díly chtěli mluvit o „typických“ Divišových obrazech „české scenérie“, pak se rozhodně nejedná o krajinné scenérie, nýbrž o demytizované fragmentární výjevy různých (českých) kulturních topoi, jež se stávají součástí rozverného básnického divadla paměti, vycházejícího z intence tvůrčího, resp. lyrického subjektu.

Představuje-li Máchova báseň „Cesta z Čech“ pomyslný prolog Divišova básnického divadla paměti, rozehraného v rámci textového prostoru *Odchodu z Čech*, můžeme si povšimnout toho, že máchovský motiv, o němž jsme se zmínili již výše v rámci textové analýzy, se objevuje také na konci druhé části oddílu „Konec vidin“, uzavírajícího celou skladbu (viz verše 90–93). Jedná se o motiv Máchova pomníku na Petříně, který v letech 1910–1912, u příležitosti stého výročí



Máchova narození, vytvořil sochař Josef Václav Myslbek. Jestliže Myslbekův pomník je z hlediska ztvárnění i z hlediska dobového společenského statusu básníka (chápání osobnosti básníka) bytostně spjat s dobou svého vzniku, tj. s dobou, kdy (stále více) sílilo utváření národních identit jednotlivých národů a národní sebeuvědomování a kdy stále ještě převládaly tendence k poněkud heorickému výkladu a zobrazování mytických osobností či významných osobností české historie, kultury a vědy, Diviš prostřednictvím svého máchovského motivu nerelativizuje pouze patetický či heroický „podtext“ Máchova pomníku, resp. podoby vnímání Máchovy osobnosti ještě na počátku 20. století, ale zejména zdiskreditované postavení básníka v rámci společenského kontextu, k němuž v průběhu 20. století stále intenzivněji docházelo. Básník, jehož slovo začalo být v českých zemích (především) po roce 1948 umlčováno, vymazáváno z kulturní paměti či zneužíváno k propagandistickým účelům jako nástroj komunistické ideologie, jako by byl odsouzen již jen do role pouhého diváka, nedobrovolně přihlížejícího divadlu dějin, o němž sice může podat básnické svědectví, avšak v době, kdy se zdá, že se (nejen v Československu) dominujícím mode (kulturní) paměti stalo zapomnění, se i tato možnost jeví jako nenaplnitelná.

Uzavřeme-li úvahy o mezitextových vztazích mezi *Odchodem z Čech* (jakožto textovým celkem) a citovanou básní (fragmentem básně) K. H. Máchy „Cesta z Čech“, jež v kontextu Divišova textu plní významovou funkci pretextu, souhrnnou charakteristikou daného typu (mezi)textovosti, můžeme konstatovat, že se zde jedná o *architextovost*, již Jiří Homoláč vymezuje takto: „architextovost – jako vlastnost každého (literárního) textu vstupovat do mnoha nejrůznějších vztahů s jinými texty již samou svojí existencí – možnost mezitextového navazování *zakládá*. Mezitextové navazování pak tuto vlastnost textu *reflektuje*, tematizuje [...] a vztah k jinému textu se tak stává součástí významové výstavby navazujícího textu“ (HOMOLÁČ 1996: 44–45; zvýraznil J. H.).

#### **4. Závěr: *Odchod z Čech* – básnické divadlo paměti**

Uvažujeme-li o *Odchodu z Čech* z hlediska interpretačního konceptu básnických prostorů (v) paměti, můžeme na tomto místě navázat a provést syntézu základní teze, již jsme v předcházejících podkapitolách (dílčím způsobem) rozpracovali, tj. teze, že jako vhodný interpretační koncept pro uvažování o básnické skladbě *Odchod z Čech* se jeví jedna z tradičních prostorových metafor paměťového diskursu – metafora *divadla paměti*. Význam pojmu *divadlo* je zde přitom třeba nahlížet ze dvou hledisek: jednak ve smyslu kompoziční struktury Divišovy skladby coby *divadelní hry* a jednak ve smyslu *divadelnosti zobrazovaných paměťových obsahů*.

Nahlížíme-li *Odchod z Čech* jakožto divadelní hru (dramatický text), můžeme kompoziční strukturu této skladby, sestávající ze sedmi oddílů, pojmout jako sedm divadelních jednání.

Pomyslný prolog dramatického děje tvoří Máchova báseň „Cesta z Čech“, otevírající vlastní téma cesty a odchodu a vytvářející čtenářův horizont očekávání v souvislosti s vlastní Divišovou skladbou. První oddíl skladby „Psi vrány psi“, ve kterém jsou dominujícími motivy stáří a smrt, vyrovnávání se s příchodem stáří a s faktem, že smrt se najednou zdá být až příliš blízko, plynule navazuje na Máchovu báseň-prolog a rozvíjí téma cesty do metafyzické roviny – cesty k sobě samému, cesty vrstvami paměti, přehodnocování minulosti i přítomného dění. Jako cestu vrstvami paměti lze chápat druhý oddíl „Samomluva když vane fén“, jež je koncipována jako procházení různými sémantickými i historickými vrstvami jazyka (češtiny) a hledání možných způsobů básnického vyjádření, vhodných pro artikulaci básnické výpovědi o přítomném stavu světa i pro reflexi a přehodnocení stavu světa z perspektivy kulturní paměti (lidstva). Jak napovídá název třetího oddílu „Renety u babičky v Přelouči“, tvoří jej vzpomínky lyrického subjektu na dětství u babičky v Přelouči, jež se prolínají se snovými obrazy. Dětské vzpomínky na konkrétní lidi se zde prolínají a v některých obrazech spíše střetávají s událostmi „velkých dějin“, které často fatálním způsobem zasáhly do života jedinců, které si lyrický subjekt znovu-vybavuje ve svých vzpomínkách. Čtvrtý oddíl „Prodaná nevěsta“ sestává ze snových obrazů, jejichž „středobod“ představuje Národní divadlo: topos české kulturní paměti, (někdejší, tj. v 19. století a ještě za první republiky) centrum pražského – ale i v širším smyslu českého – kulturního a společenského života a setkávání; prostor, ve kterém se spolu (s lyrickým subjektem) prostřednictvím snových básnických obrazů mohou setkat Bedřich Smetana, Jan Patočka, Emanuel Frynta, Vladimír Kafka, Václav Černý aj. Topos Národního divadla tvoří také významové jádro pátého oddílu „Požár Národního divadla“. Zde ovšem Diviš provádí demytizaci a významovou „dekonstrukci“ tohoto kanonického prostoru české kulturní paměti (viz výše, podkapitola 3.3) – Národní divadlo je zde zobrazeno jako prostor, ve kterém se český národ přistihuje a odhaluje při sehrávání potupné frašky (v přímém přenosu) nejen v aktuální přítomnosti na přelomu 70. a 80. let 20. století, ale i při zpětném pohledu do (nedávné) minulosti. Šestý oddíl „Kabátec herolda krále českého“ tvoří dva módy zobrazování světa, resp. sdělování zkušeností o světě: reflexe fragmentárních výjevů z české historie a snové obrazy, do nichž se rovněž promítají (surreálně uvolněné) výjevy z české historie. Sedmý oddíl „Konec vidin“, jehož druhé části jsme se podrobně věnovali již v rámci textové analýzy, představuje pomyslnou katarzi skladby *Odchod z Čech*, skrze níž se lyrický subjekt snaží vypořádat s vynuceným odchodem do exilu, se soudobým normalizačním děním v rodné zemi, se znejištěním víry v Boha atd.

Rozvedeme-li nyní podrobněji naši tezi o divadelnosti zobrazovaných paměťových obsahů, přesněji řečeno o divadelnosti vzpomínek, vybavovaných a zprostředkovávaných lyrickým subjektem, a básnických obrazů v *Odchodu z Čech*, můžeme samotný proces vzpomínání lyrického

subjektu charakterizovat jako *střetávání* fragmentárních vzpomínek/vzpomínkových obrazů. Jednotlivé vzpomínky, vyvolávané či vykřikované hlasem lyrického subjektu, v rámci textového prostoru plní funkci jednotlivých „hlasů paměti“, které by bylo možné přirovnat k postavám divadelní hry – k jejich hlasům-replikám. V Divišově textu se však jedná o „dialog vzpomínek“, který mnohdy postupně přechází až do podoby vzájemného „překřikování“, podobajícího se „neprůhledné“, hermeneuticky nesnadno prostupné „diskursivní mlze“. V tomto smyslu lze o *Odchodu z Čech* jakožto básnickém prostoru (v) paměti mluvit jako o divadle paměti – o divadelním jevišti paměti, na kterém se setkávají a střetávají obrazy/výjevy, situace, události a reálné i fiktivní postavy z různých historických etap, společenských oblastí apod.

Jestliže jsme se výše zmínili o katarzním aspektu Divišovy skladby v souvislosti s její kompoziční strukturou, vystavěnou na principu postupné gradace významového napětí, na tomto místě se dostáváme k jedné z Divišových základních výrazových kategorií, jež úzce souvisí s utvářením, resp. zaujímáním postoje (lyrického subjektu) ke světu a plní katarzní funkci: *ironie*. Básnické promluvy jakožto specifické typy promluvy, které probíhají ve specifickém časovém modu lyrického/lyrickoepického *fikčního* světa, „vytrhávají“ tematizované (zobrazované) jevy/jedince z jejich původního (historického) časoprostorového zasazení, čímž dochází k sémantickým posunům, které relativizují či přímo „snižují“ status původního významového kontextu oněch tematizovaných (zobrazovaných) jevů/jedinců.

*Divadlo paměti* se stalo jednou z ustálených metafor paměťového diskursu, která vstoupila v platnost v kontextu novověkého myšlení (16.–17. století), a také de facto poslední koncepcí ars memoriae navazující na starověké a středověké koncepce ars memoriae. Základy koncepce divadla paměti formuloval anglický lékař a filosof Robert Fludd (1574–1637) (srov. YATESOVÁ 2015: 360–411; DRAAISMA 2003: 53–56). Metafora divadla paměti byla v kontextu novověkého myšlení a chápání světa úzce spjata také s představou světa jakožto „divadla světa“ (*theatrum mundi*), tedy makrokosmu, do nějž byl člověk vržen jako na pomyslné „jeviště života“ a snaží se najít a vytvářet svůj vlastní mikrokosmos – jsa celoživotně vystavován zásahům „vyšší moci“ (Boha). V epoše novověku, kdy došlo k mnoha vědeckým objevům, prostřednictvím zámořských cest probíhalo objevování dosud neznámých částí světa a lidské vědění a poznání tedy procházelo nebývalým rozšířením obzorů, ovšem divadlo nefungovalo – právě v souvislosti s rozšiřujícími se horizonty lidského poznání a vědění – jako pouhý metaforický koncept, ale mělo svůj nezastupitelný význam ve svém „nepřeneseném“ smyslu, tj. jako kulturní a společenská instituce, kulturní a společenský fenomén, který měl pro lidské poznání a seberflexi zcela zásadní význam, mj. též jako paměťový fenomén. Neboť schopnost seberflexe a neustálé vědomí toho, co vše již v předchozích historických epochách bylo objeveno, poznáno a vytvořeno, se stává základním

obránným mechanismem proti zapomnění – předpokladem pro neporušenou kontinuitu osobní i kolektivní identity.

Divadlo je pouze jedním z mnoha kulturních fenoménů, které představují nejstarší kořeny lidské kultury, kulturní paměti – a básník jakožto nositel a strážce kulturní paměti je tedy (před)určen k tomu, aby (opakovaně) pronikal vrstvami kulturní paměti k těmto kořenům světové kultury a předával ve svých dílech svědectví o kulturní historii lidstva. Takovéto chápání statusu básníka a básnictví (i) v kontextu kultury moderního světa nacházíme rovněž v básnických dílech Ivana Diviše. V závěru posledního oddílu *Odchodu z Čech* „Konec vidin“ čteme následující verše:

Tady se musíš vrátit až ke Gilgaméšovi,  
nutno znovuprojít Asií, středomořským bazénem,  
znovuzvednout fíkovou haluz židovství roubovanou  
na oleandr HELLady  
a pak se vrátit k sobě do kuchyně  
a odstavit vroucí čajník

(DIVIŠ 1990: 57)

Na základě toho, co jsme v předchozích výkladech této kapitoly konstatovali o básnické skladbě *Odchod z Čech*, lze Divišovo básnické *ars memoriae* souhrnně charakterizovat jako *theatrum memoriae*.

## VII. Krajina k zapomnění (Emil Juliš: *Blížíme se ohni*)

### 1. Úvod: základní biografie Emila Juliše; vymezení tématu kapitoly

Přestože by se mohlo zdát, že básník a výtvarník **Emil Juliš** (1920–2006) celý svůj tvůrčí život působil stranou hlavního centra literárního dění (v severních Čechách – v Lounech a Mostě), je třeba připomenout, že byl dlouhodobě v úzkém kontaktu s literáty a výtvarníky, kteří výrazným způsobem spoluurčovali – byť mnohdy „pouze“ v pozici tvůrců z ineditní umělecké sféry – směřování literárního a uměleckého vývoje v Československu druhé poloviny 20. století. Z těchto významných uměleckých osobností, s nimiž byl Emil Juliš dlouhodobě v kontaktu, můžeme zmínit mj. Jiřího Koláře, Josefa Hiršala, Bohumilu Grögerovou, Ivana Diviše, Ludvíka Kunderu, Zdeňka Veselého, Bohdana Kopeckého, Jiřího Sozanského a Vladislava Mirvalda.

Emil Juliš debutoval svými texty (povídkou „Půlka člověka“ a několika básněmi) v ineditním almanachu *Život je všude* z roku 1956, který sestavili Jiří Kolář a Josef Hiršal, avšak jeho vydání bylo zastaveno a vyšel až v roce 1990, resp. 2005. V roce 1964 Klub přátel umění v Lounech vydal jako bibliofilii Julišovu poému *Ranská hora*, inspirovanou krajinou Českého středohoří. V 60. letech Juliš dále publikoval básnické sbírky, spadající do kontextu tzv. experimentální poezie: *Progresivní nepohoda* (1965), *Pohledná poezie* (1966), *Krajina her* (1967), *Vědomí možností* (1969); náklad sbírky *Nová země* byl v roce 1971 rozmetán – vyšla až v roce 1992.<sup>49</sup> V roce 1969, kdy byl Juliš šéfredaktorem kulturního časopisu *Dialog* a kdy bylo vydávání tohoto časopisu zastaveno, ještě stihla vyjít Julišova sbírka „tradiční“ poezie *Pod kroky dýmů*. Nicméně je třeba konstatovat, že jednotlivé fáze jeho básnické tvorby od sebe nelze oddělovat: Julišovo básnické dílo je třeba chápat jako proces neustálého (neukončeného) psaní a přepisování – jako proces vycházející z vědomí možností vymezeného antropologickými a tvůrčími předpoklady, resp. danostmi. To, co zde míníme pojmem vědomí možností, Juliš charakterizoval ve své autorské poznámce ke sbírce *Gordická hlava* (1989), jež je „komponována tak, aby vyjadřovala polytématicnost, „zauzlovanost“ prožívaného světa a současně jeho jednotu, danou mírou mého, a tedy lidského vidění a nazírání“ (JULIŠ 1989: 115).

V období normalizace Juliš nemohl oficiálně publikovat. Jeho sbírky *Caput mortuum* (1975), *Mramor na pálení vápna* (1980), *Jablko nevrátím květu* (1981, obsahovala také dvě předchozí samizdatové sbírky a sbírku *Tiché krátery*) vyšly v samizdatu. Návrat zpět do oficiálního literárního života byl Emilu Julišovi umožněn až na konci 80. let, kdy Severočeské nakladatelství v Ústí nad Labem vydalo jeho básnické sbírky *Blížíme se ohni* (1988), *Gordická hlava* (1989) a *Hra o*

<sup>49</sup> Julišovou experimentální poezií se od 60. let dlouhodobě zabýval Karel Milota (srov. MILOTA – HODROVÁ 2000: 36–44), jehož eseje a studie byly nedávno souborně vydány v knize *Vzorec řeči* (2016). Julišově experimentální poezii v posledních letech věnoval pozornost také Milan Jankovič: ve své studii „Julišovy ‚hry o smysl‘“ (2005) (srov. JANKOVIČ 2005b: 867–898).

*smysl* (1990).

V této kapitole se zaměříme na Julišovu sbírku *Blížíme se ohni*, jež v rámci naší typologie básnických prostorů (v) paměti představuje synekdochu básnické reflexe (zobrazení) „krajiny k zapomnění“, tj. prostoru Mostecka. Do utváření tohoto prostoru a jeho postupných proměn dlouhodobě zasahovaly vnější faktory: (petro)chemický průmysl, k jehož výraznému rozšíření došlo během druhé světové války, a povrchová těžba hnědého uhlí, v jejímž důsledku v průběhu 60. až 80. let 20. století došlo de facto k úplnému zbourání starého Mostu – a byla zahájena výstavba nového města Most, jehož podoba zcela odpovídala způsobu výstavby nových měst/městských částí (zvláště obytných částí, tj. panelových sídlišť) v období normalizace.

## 2. Textová analýza

Básnickou sbírku *Blížíme se ohni* (1988) tvoří dva oddíly: „Blížíme se ohni“ a „Zóna“. Pro textovou analýzu jsme zvolili báseň „Mlhy“ ze druhého oddílu sbírky:

MLHY,  
zápach,  
polozamrzlé louže, zrcadla holých stromů  
nebo cárů mraků;  
5 jakési stroje, přístroje, zařízení, signály  
jsou tu proto, aby ... Nevíme;  
popel se zažírá do lýtek  
a do vlasů.  
Zaniklé vesnice,  
10 široko daleko pláň  
porostlá vysokou suchou trávou,  
páchnoucí holé stromy podél silnic.  
Betonové sloupy tovární haly připomínají  
vznikající řecký chrám  
15 (budou tu přinášeny oběti ještě lidské?  
nebo sváděn zápas s bohem o Boha).  
Nad krajinou těžký opar a  
šlehající chemické jazyky  
jedovatých barev.  
20 Popílek dopadá neslyšně,  
čmoudy podzemních ohňů stoupají  
z ran země.  
Nikde nevidíme věštná játra –  
domníváme se, že známe budoucnost;  
25 je Titánem řinčícím řetězy  
v Tartaru, jen nevíme, zda je trhá,  
nebo zda se mu zařezávají  
hloub do masa za posměchu těch storukých.  
Ale my jsme přece,  
30 chromá spáso,  
smrtní.  
(JULIŠ 1988: 93)

Obraz devastované krajiny (Mostecka), který Juliš v této básni rozvíjí, je synekdochickou výpovědí o mezní situaci člověka (lidstva) a světa, která jej nutí ohlížet se do minulosti a přehodnocovat stávající životní perspektivy – s výhledem do budoucnosti. Mlha, jež stojí v samotném názvu básně, není pouze synekdochou přírodního jevu, spoluvytvářejícího typický výjev (atmosféru) zobrazované krajiny, ale též symbolem zastřenosti a nejasnosti mnoha věcí a jevů, jež se v tomto světě vyskytují a odehrávají (viz verše 5–6). Z hlediska významové výstavby básně toto vědomí nejasnosti lyrického subjektu ve vstupní části básně zapadá do strukturní logiky významové gradace, jež v závěru básně vyúsťuje v opětovné (sebe)uvědomění (si) lidské smrtelnosti (verše 29–31).

Smrt či přesněji řečeno různé symboly zániku a umírání tvoří, spolu s tématem devastace krajiny, hlavní tematické linie básně. K propojení těchto dvou hlavních, úzce provázaných tematických linií dochází v obrazu tovární haly (verše 13–16), který otevírá široké pole významových souvislostí. Prostřednictvím analogie s řeckým chrámem je profánní, neosobní (odcizený) prostor továrny uveden do sakrálního kontextu a tento kontrast zde plní funkci již výše zmíněného významového napětí. Zatímco v původním kontextu řeckého náboženství a životního řádu společnosti byl prostor chrámu součástí posvátného okrsku, tedy prostorem, skrze nějž může smrtelník vstoupit do „jiné“ dimenze (do níž se vstupuje primárně během svátků, stanovených konkrétní obcí), prostor továrny vymezuje průběh lidského života v jeho každodenní, zautomatizované podobě, svázané s pracovním procesem, charakterizovaným jako (materiální) produkce „čehosi“ (viz též verše 5–6). Motiv lidské oběti, jež byla v původním nábožensko-mytickém kontextu součástí rituálu, se v kontextu procesu průmyslové výroby (v průběhu 20. století) posouvá směrem k problematice odcizení člověka – jednotlivce uvrženého do procesu masové výroby v továrnách.

Střetávání myticko-sakrální dimenze krajiny (fikčního prostoru básně) s profánní dimenzí, podléhající stále více sílícímu technickému pokroku a průmyslové výrobě, přetvářejícími původní ráz krajiny až k její úplné devastaci, se promítá do zobrazení prostoru v básni v širším smyslu. Jestliže sakrální dimenze krajiny byla vždy spjata s vertikálním rozměrem, upoutávajícím pohled člověka směrem vzhůru, k transcendentnu (jako je tomu u analogie továrního prostoru s řeckým chrámem), profánní technicko-průmyslová realita (její zobrazení) přítomného světa ony (někdejší) „šifry transcendence“ pohltila a „nahradila“ je symboly znečištění a devastace – postupného vymazávání paměti reflektované krajiny (viz verše 1–4, 7–12). Vertikální rozměr v tomto profánním, technicko-průmyslovém obrazu krajiny již neimplikuje transcendentní sféru, nýbrž (pouze) zánik a umírání, jejichž projevy a působení jsou metonymicky vyjádřeny prostřednictvím motivu země (ve smyslu půdy): čmoudy stoupající vzhůru „z ran země“, z níž povstává a o níž se (i

přímo doslova) „opírá“ veškerý životní (přírodní) koloběh, symbolizují postupné vypalování samotné substance země: geologických vrstev, paměti krajiny. Vertikální prostorovou osu symbolizuje pronikání čmoudů, stoupajících z vypalovaného „nitra země“, s jedovatými výpary, produkovány při procesech chemické průmyslové výroby a dopadajícími na vypalovanou, vytěžovanou zemi (verše 17–22).

Navážeme-li dále na předcházející úvahy přesunutím interpretační perspektivy k sémantice času Julišovy básně, můžeme v reflexích lyrického subjektu, stylizovaného do role mluvčího, jenž zprostředkovává výpověď o kolektivní zkušenosti života v daném prostoru, sledovat, že přítomnost (přítomný stav reflektované krajiny – a stav světa v širším smyslu) je v rámci kolektivního konsenzu chápána a přijímána jako stav lidské existence, který – jsa podmaněn vládě technické, průmyslové éry – vyvolává kolektivní představy o domnělých vizích budoucího vývoje. Přítomnost jako by „zakryla“ vědomí lidských hranic a možností v tom smyslu, kam až lze dojít mj. též v oblasti technického pokroku, ovšem bez uvědomování si toho, jaké následky ono zaměření na dosažení okamžitého výkonu a produkce „čehosi“ může mít s ohledem na budoucnost, jejíž obraz je personifikován v mytické postavě Titána. Jinými slovy řečeno: přítomný stav zobrazované (fikční lyrické) krajiny, stav znemožňující využití mytických praktik při věštění budoucího vývoje, uvádí do představ lyrického subjektu o budoucnosti obavy, znovuoživující a vyvolávající také ony výjevy z kulturních dějin lidstva, které měly být již v původním kulturněhistorickém a společenském kontextu antického Řecka zapomenuty. Proto byli Titáni jakožto bytosti, ztělesňující (tehdejší) kolektivní představu o zlu a nebezpečí, již v antických mýtech Diem za trest uvrženi do propasti Tartaru (verše 23–28).

Závěrečné trojverší představuje syntézu, již by bylo možné číst jako axiom připomínající člověku technické, průmyslové éry jeho přirozenost, vymezující (obecný) horizont budoucnosti každého lidského života jako explicitně předurčenou danost, jíž má být člověk po celý svůj život pamětliv. Závěrečné trojverší zároveň relativizuje básnické reflexe a obrazy, jež v předcházejících verších zachycují současný stav světa jako zcela zaměřený (pouze) na horizont přítomnosti, na produkování bezúčelného „čehosi“ v nejkratším možném čase – smysl produkování „čehosi“ však zůstává zcela zastřen, přestože v důsledku tohoto produkování dochází k devastaci životního prostředí, krajiny. Stane-li se však apriorní zaměření na přítomnost, vycházející z krátkodobých ideologických požadavků, faktorem, který narušuje kontinuitu minulosti a nikterak nebere v potaz horizont budoucnosti, zůstává vědomí smrti (zániku) v podstatě jedinou zřetelnou vizí lidské existence.



### 3. Kontexty a souvislosti

#### 3.1. Kontext básnické tvorby Emila Juliše 70. a 80. let

Zamýšlíme-li se nad Julišovou básnickou tvorbou 70. a 80. let z hlediska paměti, lze zvýraznit dva základní aspekty, které ovlivňovaly samotné Julišovo psaní, samotný vznik básnických textů: (1) textové proměny, resp. různé textové a v některých případech i žánrové varianty v různých vydáních – a právě také konečnou výslednou podobu (některých) Julišových textů v konkrétních knižních vydáních; (2) Juliš byl de facto celé normalizační dvacetiletí vymazán z oficiální literární paměti a mohl publikovat pouze v samizdatu: jeho básnická díla v tomto smyslu spoluvytvářela kontext „paralelní“ literární paměti, již tvořila díla vycházející mimo kontext oficiální literární produkce: v samizdatu a také v exilu.

Básnické sbírky *Blížíme se ohni*, *Gordická hlava* a *Hra o smysl* představovaly nejen Julišův návrat zpět do oficiálního literárního života a literární paměti, ale rovněž *textové stopy* paměti, jež jsou dokladem o vývoji a proměnách Julišovy básnické tvorby v 70. a 80. letech: sbírka *Blížíme se ohni* zahrnuje básně vzniklé v letech 1982, resp. 1983–1987, do sbírky *Gordická hlava* byly zařazeny básně z let 1970–1985 a do *Hry o smysl* básně z let 1975–1984.

Jak jsme řekli již výše, sbírka *Blížíme se ohni* sestává ze dvou oddílů „Blížíme se ohni“ a „Zóna“. Daniela Hodrová uvádí, že v roce 1982 Emil Juliš na základě inspirace prostorem starého Mostu, připraveným k demolici, psal texty (básnické prózy) pro plánovanou knihu *Zóna*, které však posléze zničil a které nejsou totožné s texty zařazenými do oddílu „Zóna“ sbírky *Blížíme se ohni* (MILOTA – HODROVÁ 2000: 44–45). Sedm básnických próz, opatřených poznámkou „Zóna, I. verze 1982“, tvoří součást knihy *Nevyhnutelnosti* (1996), jež obsahuje především Julišovy (oficiálně) nepublikované texty z 50.–90. let. Jedná se o texty: „Příběhy“; „Na štítě“; „Přeplněná hlava“; „Rozpojené spojovat“; „Demolice“; „Havrani“; „Milý příteli!“. Společné základní téma všech těchto textů, tj. mezní situace civilizace a člověka, který svými zásahy sebe sama do oné mezní situace stále více uvrhává, se pro Juliše stává podnětem pro úvahy o umělecké tvorbě a umění coby specifickém médiu, jehož prostřednictvím lze nahlížet významové souvislosti v jejich komplexnosti a provázanosti. Texty mají podobu metareflexí, jejichž prostřednictvím promlouvající (básnický) subjekt reflektuje jednak (devastovanou) krajinu Mostecka, jejíž (vnitřní) součástí se stává, a jednak své promluvy – proces básnické tvorby.

Rovněž sbírkami *Gordická hlava* a *Hra o smysl* Juliš navázal na svá předchozí díla též ve smyslu pojetí básnické tvorby jakožto specifického média, jehož prostřednictvím lze nahlížet (vnější) svět v jeho komplexnosti a významové složitosti z různých perspektiv, umožňujících pronikání do hlubších vrstev a souvislostí skutečnosti a jejího poznávání. I v těchto sbírkách tvoří téma ekologie/ekologie kultury a s ním úzce spjaté téma devastované krajiny Mostecka základní

součást Julišova básnického repertoáru. V následujícím úryvku z básně „Kraj mého zpěvu“ si můžeme povšimnout typických znaků poetiky sbírek *Gordická hlava* a *Hra o smysl* i typických aspektů básnického zobrazování průmyslové (devastované) krajiny Mostecka:

Můj pane zpěvu!  
V labyrintech diezelelektrických trakcí  
bučí železní Mínotaurové  
tvých červenočerných vlaků,  
v rozlehlých halách továren kvílejí a praskají  
ocelové struny tvé loutny,  
v kyselinách jsi vykoupal svou harfu,  
její tóny opadávají jak spálené maso.  
Pane mého zpěvu!  
Skuším v útrobách rozvoden,  
hektickými ústy komínů chrlím kouř k nebi,  
těžce supím v plynech hlubinných šachet,  
šlehám červeným plamenem chemickou nocí –  
(JULIŠ 1989: 69)

Průmyslová krajina, proměňovaná a devastovaná dlouhodobými zásahy člověka, je zde hlavním tématem a přímou tvůrčí inspirací básnické promluvy. Vyslovením básnické promluvy (skrže hlas lyrického subjektu) dochází k personifikaci průmyslových předmětů a jevů, jež jsou prostřednictvím intertextových odkazů propojovány se staršími kulturními a literárními vrstvami a kontexty – v tomto případě primárně s kontextem antického Řecka. Je příznačné, že typické předměty a jevy průmyslové sféry jsou významově propojovány s antickými motivy (předměty), jež přímo souvisejí s procesem básnické tvorby. Tyto motivy a významové kontexty, v jejichž rámci dochází k propojování přítomnosti konce 20. století s antickou historií, rovněž implikují pozvolnou proměnu statusu básnického tématu průmyslové krajiny Mostecka: tato průmyslová krajina představuje základ nové básnické poetiky a estetiky, jež svou inspiraci a tematické podněty čerpá v obrazech procesů průmyslové výroby a v důsledcích, které tyto procesy mají na krajinu, v níž se odehrávají, a na životní prostředí v širším smyslu. Proces básnické tvorby má podobu (sebe)uvědomování, tj. vědomí rozpadu původního životního řádu (dané krajiny), jež je spjato s potřebou připomínat historické a kulturní souvislosti: prostřednictvím básnických obrazů proniknout do hlubších paměťových vrstev proměňující se (mizející původní) krajiny a stát se jejím „hlasem“, který skrže básnické promluvy uvádí do souvislostí kontexty přítomnosti a minulosti (viz též podkapitola 3.4).

### 3.2. Tematický kontext: básnické reflexe tématu ekologie/ekologie kultury

Na konci 80. let, kdy vyšla Julišova básnická sbírka *Blížíme se ohni*, patřilo téma *ekologie*, resp. *ekologie kultury* mezi celospolečensky a umělecky nejreflektovanější témata. Jeden z hlavních podnětů, jež přispěly k zájmu umělecky reflektovat dané téma, představoval fakt, že Československo na konci 80. let v celosvětovém kontextu patřilo mezi země s nejvíce znečištěným ovzduším a zdevastovaným životním prostředím. S tím byl velmi úzce spjatý rovněž faktor stále intenzivněji se rozvíjejícího technického a technologického pokroku ve všech oblastech lidského života – zejména v oblasti průmyslové výroby a ve vytváření nových technologií, které měly/mají usnadňovat práci člověka či zvyšovat kvalitu života apod.

V rámci této podkapitoly se budeme zabývat básnickými sbírkami autorů, kteří ve svých dílech téma ekologie kultury refleктоvali dlouhodobě, jsou představiteli různých generací a různých básnických poetik: Miroslav Holub a Jindřich Zogata.

Básnickou tvorbu **Miroslava Holuba** (1923–1998) lze v kontextu české poezie 20. století zařadit do linie civilismu. Již od 60. let tvořila velmi podstatnou součást Holubovy poetiky témata úzce související s jeho profesí vědce-imunologa, která jsou v Holubových básních propojována (či konfrontována) s tématy a motivy každodenního života. Tato nejzákladnější charakteristika Holubovy poetiky platí rovněž pro jeho básnické sbírky z 80. let, z nichž se zaměříme primárně na sbírku *Naopak* (1982) a velmi stručně se pozastavíme též u sbírek *Interferon čili O divadle* (1986) a *Syndrom mizející plíce* (1990).

Při komparaci sbírky *Naopak* s Julišovou sbírkou *Blížíme se ohni* je třeba se zaměřit především na dva oddíly Holubovy sbírky: „Mínótauros“ a „O původu věcí“. V básních zařazených do oddílu „Mínótauros“ se Miroslav Holub, podobně jako Emil Juliš, obrací k nejznámějším řeckým mýtům jakožto kořenům evropské kultury, které Holubovi tvoří základ a interpretační perspektivu pro srovnání s realitou 70. a 80. let 20. století. Ústředním mýtem se přitom pro Holuba stává mýtus o Mínotaurovi, králi Théseovi, Ariadně a jejím klubku a labyrintu, ve kterém byl Mínotauros uvězněn. Právě topos labyrintu představuje symbolickou analogii moderního, technicky vyspělého, ale zároveň velmi komplikovaného světa, ve kterém není snadné se orientovat. Představa vyspělosti a pokroku, jež převládá v technicky vybaveném a ovládaném světě na konci 20. století a již vytváří a šíří lidstvo samo, ovšem může mít zcela *opačné* důsledky, které si lidstvo přítomné vývojové etapy není s to připustit. Jako by se lidstvo samo svou aktivitou a vyvíjením stále nových technických a technologických prostředků, vytvářejících vidinu perspektivní budoucnosti, neustále více zahánělo do pomyslného labyrintu, v jehož spleti chodeb postupně ztrácí cestu ven – a v tomto smyslu tedy i cestu k sobě samému. Exemplární mýty o Sisyfovi, Daidalovi a Ikarovi – jakožto zakládající mýty evropské kultury – znovu vyvolávají otázku, do jaké míry a zda

(vůbec) je lidstvo, resp. člověk konce 20. století schopen být pamětliv těchto mýtů jako určitých „vzorců paměti“, upomínajících na to, do jakých sfér poznání by se lidé neměli pouštět, aby se svým počínáním sami neuvrhli do sféry zapomnění.

V oddílu „O původu věcí“ se reflexe lyrického subjektu posouvá od perspektivy mytologické k perspektivě filosofické – metafyzické. Východisko těchto básnických filosofických meditací je nicméně stejné jako v básních z oddílu „Mínótauros“: prostřednictvím specifického básnického nahlížení skutečnosti proniknout k původu věcí, jevů a lidských zvyků a zachytit jejich původní, významově nezastřenou substanci, tj. jak se tyto fenomény jeví. V případě těchto meditací lyrického subjektu o původu „peroxidu vodíku“, „otcovství“, „kamene“, „šesté hodiny večerní“ atd. se jedná o návraty k paměti daných fenomenů, jež je v kolektivním vědomí uložena ve formě konkrétních představ, tj. konotací těchto fenomenů. Tyto meditace-návraty k paměti fenomenů z různých životních sfér zároveň přivádějí lyrický subjekt k pozornějšímu vnímání všedních věcí a zvyků ve vnějším, smyslovém světě.

K tomu, co bylo výše řečeno o sbírce *Naopak*, připojíme ještě velmi krátkou poznámku o dalších Holubových sbírkách z 80. let *Interferon* čili *O divadle* (1986) a *Syndrom mizející plíce* (1990). Obě tyto sbírky vytvářejí spolu se sbírkou *Naopak* jednotný celek jak z hlediska poetiky, tak z hlediska tematického a představují Holubovy typické básnické reflexe stavu ekologie (kultury) v užším smyslu i stavu světa v širším smyslu, což implikují i samotné názvy obou sbírek. Metafory interferonu, tj. bílkoviny vznikající v buňce po jejím styku s virem a chránící další buňky před virovou infekcí, divadla i syndromu mizející plíce představují obrazy (soudobého) světa jako divadla světa: lidského světa, který se nachází v neustálém ohrožení viry, ve většině případů ovšem viry, rodícími se na základě lidského počínání, obracejícího se v ohrožení vůči sobě samému. Rovněž metaforu divadla lze v tomto kontextu chápat jako dramatické ztvárnění diagnózy mizení jistých hodnot a základního povědomí o hranicích (lidské) přirozenosti.

Básník a prozaik **Jindřich Zogata** (\*1941) se tématu ekologie, střetávání přírody, moderní techniky a moderních technologií ve své tvorbě věnuje dlouhodobě. V průběhu 80. let Zogata napsal několik básnických sbírek, které však byly vydány až v 90. letech a z nichž se zaměříme na sbírky *Dým ohnic* (1991) a především *Mýtiny* (1995).

Samotný název sbírky *Mýtiny* lze chápat jednak jako synekdochu Zogatovy poetiky a jednak je synekdochou původního přírodního, lesního prostoru, jehož struktura byla změněna vnějším zásahem člověka: vykácením určité části lesa vznikl vymýcený prostor. Mýtina tedy představuje specifický prostor paměti, prostor, jehož bezprostřední okolí je tvořeno původními elementy, ztělesňujícími samotnou, (pra)původní substanci paměti, avšak samotné prostorové „jádro“ mýtiny již ztělesňuje nově „založenou“ vrstvu paměti, jež vznikla odstraněním původní prostorové-

paměťové struktury. Tato nová vrstva paměti (v) prostoru mýtiny tedy vzniká na základě principu zapomenutí, přesněji řečeno vymazání předchozích, původních nositelů paměti. Ve svém metaforickém významu mýtina poukazuje též na zásadní problém, který přináší zásahy člověka do přírodního prostoru, přírodních zdrojů: jedná se o problém stanovení hranic v tom smyslu, kam až lze v zasahování do přírody a do původního prostoru krajiny zajít, aniž by došlo k narušení biologické struktury a přirozeného životního koloběhu v přírodě/krajině?; a lze vůbec stanovit hranici mezi stavem koexistence původního řádu a nově vytvářeného řádu a mezi stavem, kdy již zásahy nově vytvářeného řádu do řádu původního vedou k (postupnému) rozkladu onoho původního řádu? Ztratí-li člověk (po)vědomí o potřebě či ještě přesněji řečeno o nutnosti uměřenosti svého konání, a to zvláště v oblastech vědy, vědeckého pokroku, technického a technologického rozvoje a jeho uplatnitelnosti, mj. ve sféře těžkého průmyslu, farmaceutického průmyslu, genetického inženýrství atd., může dojít k tomu, že ontologický řád přirozeného světa, v němž člověk žije, se promění v nepřehlednou hybridní strukturu.

Jestliže *Mýtiny* patří k Zogatovým sbírkám, jejichž ústředním tématem je ekologie (kultury), pak lze sbírku *Dým ohnic* (1991) označit za sbírku reflexivní lyriky, jejímž hlavním tématem je příroda a krajina – zejména Beskyd. Zogata v této sbírce nereflektuje primárně zásahy moderní technické civilizace do přírody, ale zaměřuje svou pozornost přímo na téma přírody, přírodního koloběhu a život člověka v souladu s přírodou – způsob života vycházející z dlouhodobých tradic a zvyků, předávaných z generace na generaci. Jinými slovy řečeno, *Dým ohnic* představuje básnické obrazy paměti prostoru (Beskyd), který (dosud) nebyl (ještě zcela) poznamenán zásahy moderní technické civilizace, a proto nebylo narušeno fungování kolektivní paměti, jejímž prostřednictvím dochází k předávání zkušeností a (po)vědomí o původním životním řádu, založeném na ustáleném životním cyklu, který vychází jednak z přírodního cyklu a jednak z cyklu církevního kalendáře.

Srovnáváme-li Julišovu sbírku *Bližíme se ohni* s básnickými sbírkami Miroslava Holuba (*Naopak; Interferon čili O divadle; Syndrom mizející plíce*) a Jindřicha Zogaty (*Mýtiny; Dým ohnic*) z hlediska reflexe tématu ekologie (kultury), výchozím bodem je pro nás fakt, že Julišovy básnické reflexe daného tématu jsou úzce spjaty s konkrétním prostorem demolovaného starého Mostu – Julišova sbírka nicméně naplňuje status obecné výpovědi o stavu světa (v 80. letech 20. století). Jestliže Holubovy básně mají velmi často podobu axiomatických výroků, resp. výpovědí, vycházejících z jisté racionální, vědecky postulované teze, lze v této souvislosti o Julišově sbírce říci, že některé básně se svou výpovědní strukturou rovněž podobají axiomatickým výročkům, založeným však spíše na rozvíjení určitého mytologického kontextu. Pro Zogatovy reflexe tématu ekologie (kultury) představují základ zpravidla konkrétní odborné termíny či tematické celky, jež pocházejí z oblasti genetiky, resp. genetického inženýrství, chemického průmyslu apod. a jež

Zogata, prostřednictvím asociativního postupu, odvíjejícího se velmi často již ze samotné hláskové struktury daného slova-termínu či pojmenování dané tematické oblasti, rozvíjí v metaforické řetězce, jež v některých případech nabývají téměř až podoby „zaumných“, významově nesnadno rozluštitelných básnických promluv.

Jak jsme řekli již výše, pro všechny tři básníky je téma ekologie (kultury) úzce spjato s jiným stěžejním obecným tématem a problémem, jímž je uměřenost: uměřenost lidského konání a schopnost rozpoznat meze, kam až člověk může zajít a jaké prostředky (v širokém smyslu) lze použít při přetváření obrazu světa podle představ o tom, jak by člověk chtěl žít a/nebo jak by měl vypadat jeho životní prostor. Jinými slovy řečeno, všichni tři básníci se ve svých reflexích tématu ekologie kultury dotýkají chápání uměřenosti – a to přímo v (původním) významu apollinského výroku vytesaného nad vchodem delfské věštírny: „Poznej sebe sama“. Neboť toto poznání je (sebe)uvědoměním života v souladu s přírodou, přirozeností – s φύσις.

### 3.3. Dobový kontext: politicko-společenské, kulturní a literární dění (druhé poloviny) 80. let

Zatímco sbírka *Bližíme se ohni* – přesněji řečeno básně zařazené do oddílu „Zóna“ – se stala paměťovým médiem, vytvořeným na základě performancí výtvarníků, fotografů, herců, básníků,<sup>50</sup> jež se odehrávaly v prostoru starého Mostu, určeného k demolici, médiem zprostředkovávajícím jedinečné básnické obrazy prostoru, který měl být (a posléze byl) odstraněn, dobová propaganda naopak usilovala o zaměření celospolečenské pozornosti nikoli k historické podobě daného prostoru, nýbrž k tomu, jak bude fungovat a co všechno bude svým obyvatelům pro naplnění „spokojeného života“ nabízet nové město Most.

Mostecko coby prostor, jehož existence byla v průběhu 70. a 80. let zcela podřízena argumentům vládnoucí komunistické moci o nutnosti těžby hnědého uhlí jakožto jednoho ze základních energetických zdrojů, který bylo kvůli hospodářské stabilitě (tehdejšího) Československa a průmyslové výrobě nutné (vy)těžit, představuje též typický příklad dobového fungování kulturního mechanismu, zcela podřízeného komunistické ideologii. Prostor starého Mostu se v rámci tehdejšího kulturního mechanismu stal pouhou negativní reprezentací toho, co je zastaralé, překonané a nefunkční, nově budované město Most naopak mělo ztělesňovat moderní socialistické město, které splňuje veškeré nároky a požadavky pracujících, prototyp socialistické

---

50 V roce 2013 vyšla publikace výtvarníka a fotografa Jiřího Sozanského s názvem *Zóna*, která prostřednictvím fotografií, tj. fotografií prostoru Zóny, „čekajícího“ na demolici, a fotografií výtvarných instalací a uměleckých performancí, a textů (včetně dopisů Jiřího Sozanského, mj. Emilu Julišovi a Jiřímu Kotalíkovi) dokumentuje stav prostoru postupně bouraného (a zároveň „v povzdálí“ nově budovaného) města Most (přibližně) v letech 1981–1982. Kresby, koláže a fotografie v knize doprovázejí též básně Emila Juliše ze sbírky *Bližíme se ohni* (viz SOZANSKÝ 2013).

kultury v širším smyslu.<sup>51</sup> Významným počinem tehdejší (kulturní) politiky, který měl sloužit jako doklad památkové péče o významné historické objekty, ba dokonce přímo religiózní budovy, byl přesun děkanského kostela Nanebevzetí Panny Marie, který se uskutečnil během října roku 1975. Tento akt by z hlediska kulturní paměti bylo možné charakterizovat jako proces legitimizace kolektivního zapomnění: zapomnění, které mělo nejen „překrýt“ podstatu toho, že byl zachráněn de facto pouze jediný historický, religiózní objekt v prostoru starého Mostu, ale přímo nahradit dosavadní status hlavní funkce kulturní a kolektivní paměti, tj. funkci vzpomínání, resp. paměti v širším smyslu.<sup>52</sup>

Takovéto ideologické „přesměrování“ kolektivní pozornosti od minulosti k přítomnému dění, jež vytváří základy pro budoucí, materiálně a technologicky zajištěný, konzumní život, nás přivádí zpět k tomu, co jsme sledovali již v rámci textové analýzy básně „Mlhy“: důraz na celkový – a především technický – pokrok, průmyslovou výrobu a technologické zajištění lidské existence, obracející pozornost k horizontu budoucnosti, představuje tendenci, která se jeví jako nejistá a která může ve svém důsledku vést k tomu, že neschopnost uchovávat a reflektovat hodnoty minulosti se může „převrátit“ v kulturní sebezapomnění člověka – člověka moderní technické civilizace. Reiner Wiehl o problematice střetávání kultury, technického a technologického pokroku, nahlížené z perspektivy konce 80. let, ve své studii „Kultura a zapomnění“ píše:

Naše současná kultura končícího 20. století žije v představě neobyčejně vysoce vyvinutého kulturního sebevědomí a sebeporozumění. [...] Na jednu stranu tato kultura věří v to, že se nemůže vzdát žádného ze svých technologicko-civilizačních výtěžků, a toto v žádném případě nechce pouze kvůli stále lepšímu životu, nýbrž kvůli holému přežití. [...] Na druhou stranu se ta samá kultura vidí ve své existenci stále více ohrožená vytvářením svých vlastních produktů, a sice těch samých produktů, které mají zajišťovat její přežití. Sebevědomí této kultury vzhledem k dané antinomii rozvíjí představu zcela jedinečné dějinné konstelace světa. [...] Je to tedy ona antinomie, která je odpovědná za rozervanost kulturního sebevědomí přítomnosti. Kde však vládne taková rozervanost, tam se může sebevědomí jako toto zachránit pouze ve specifickém sebezapomnění.  
(WIEHL 1988: 46)

Podobnou tezi, již na konci 80. let vyslovil Reiner Wiehl, rozvíjí, v užší souvislosti s uměleckými díly a uměleckou tvorbou 70. a 80. let obecně, také Aleida Assmannová. Podle ní začalo (přibližně) od 70. let docházet k postupné proměně statusu uměleckých děl jakožto

51 Komunistickou propagandou v souvislosti s bouráním starého Mostu a výstavbou nového, socialistického „města růží“ se ve své knize *Most do budoucnosti. Laboratoř socialistické modernity na severu Čech* (2016) podrobně zabývá historik Matěj Spurný (SPURNÝ 2016).

52 K „přepsání“ (dosavadní) kulturní paměti Mostecky sloužily také dobové propagandistické filmové a televizní dokumenty. Již v roce 1976 vznikl dokument *841 metrů za 646 hodin* (režie František Lukáš), který velmi detailně pojednává o technologických aspektech přesunu děkanského kostela Nanebevzetí Panny Marie. V roce 1985 byl v souvislosti se čtyřicetiletým výročím konce druhé světové války natočen dokument *Most včera a zítra* (režie František Lukáš), který zdůrazňoval „revoluční minulost“ města Most, „legitimizoval“ důvody pro zbourání historických částí Mostu a obhajoval vybudování nového města, mj. zcela „vyhovujícího“ všem soudobým ekologickým a dalším životním potřebám apod.

paměťových médií. Umělecká díla, vzniklá v posledních třech desetiletích 20. století, reprezentují „nové umění paměti“, jež má charakter „opatrného sbírání roztroušených zbytků, inventury ztráty“ a jehož platnost spočívá v tom, že „zajišťuje stopy, uspořádává a ochraňuje to, co ještě zbylo z roztroušených zbytků“ (ASSMANNOVÁ 2006a: 360).

V roce 1988, kdy vyšla Julišova sbírka *Blížíme se ohni*, již byly demolice starého Mostu dokončeny, přesněji řečeno starý Most již neexistoval a nové město Most bylo již (téměř) dostaveno. Jako básnické dílo, které představuje typ „nového umění paměti“, byla Julišova sbírka dokladem, že tato díla již svými specifickými imaginativními reflexemi „nepředcházejí“ stav zobrazovaného (vnějšího) světa „před zapomněním“, nýbrž od stavu zapomnění právě vycházejí – jako od nově nastalé situace a (zcela) proměněného původního řádu světa. Stav zapomnění nejen původní krajiny Mostecka, nýbrž zapomnění jako mezní stav existence člověka v daném životním prostoru, stav hraničící s dimenzí lidského sebezapomnění, to vše patří k typickým básnickým tématům (obrazům) Julišovy sbírky.

### 3.4. Kulturněteoretické a literárněteoretické souvislosti

V rámci této podkapitoly se podrobněji zaměříme na způsob zobrazování devastované krajiny Mostecka ve sbírce *Blížíme se ohni*. Synekdochu *prostoru paměti* mizejícího starého Mostu (a krajiny Mostecka) v Julišových básnických obrazech ztvárňuje fenomén Zóny, jež je v básni „Fragmenty starého města“ charakterizována následovně:

Zóna,  
místo naléhajícího přemýšlení,  
kleště budoucího nejsoucná.  
Díváme se k městu novému,  
jeho světla se rozsvěcují.  
Tady se plíží pratma z černé jámy,  
pohlcují nás tmy dvě:  
jedna vesmírná,  
druhá z nitra země.

(JULIŠ 1988: 101)

Zóna vymezuje *hranici* mezi posledními fragmenty prostoru paměti (starého Mostu), tj. onoho původního prostoru krajiny, a okolním (vnějším) prostorem krajiny, který již byl zničen, zapomenut (a je vytvářen nově). Zóna se tedy stává posledním „centrem paměti“ v prostoru starého Mostu i duchovním centrem v širším smyslu, které zároveň tvoří pomyslný „střed“ mezi kosmologickou dimenzí a dimenzí země a zprostředkovává komunikaci mezi oběma těmito (paměťovými) dimenzemi (viz níže). Zóna je ovšem nejen synekdochou prostoru paměti ve výše uvedeném smyslu, ale také – navážeme-li zde na úvahy Milana Jankoviče – centrem *dění smyslu*,



kteře představuje bytostný princip, na němž je založen *proces básnického psaní*. Oba významové aspekty fenoménu Zóny, tj. centrum paměti a centrum (básnického) dění smyslu, jsou vzájemně propojené prostřednictvím typického motivu-symbolu *Města-Trojnožky*, který je úzce spjat s Julišovými básnickými obrazy prostoru Zóny a zcela explicitně odkazuje k nejvýznamnější věštině v antickém Řecku – k delfské věštině: „a naši bezmoci odpovídá, že Trojnožka / ztrácí třetí nohu a rozpadá se úplně – / Město-Trojnožka v Zónu. Tu ještě můžeme jmenovat, / ale věšticí kněžka visí na skobě, je nahá, / nic nemůže být nahé víc – je kostrou“ (IBID.: 85).

Delfská věština v kontextu antického řeckého světa představovala jedinečné, posvátné místo, ve kterém byla „koncentrována“ veškerá paměť světa a jehož patronem byl bůh Apollón, pod jehož ochranu spadaly také Múzy, dcery bohyně paměti Mnemosyné a vládce všech řeckých bohů Dia. Obrazy rozpadající se Trojnožky a umírající kněžky ztvárňují proroctví o blížícím se zániku prostoru starého Mostu a přinášejí také poselství o *restrukturaci básnické estetiky a poetiky*, k níž dochází na základě reflexe postupného rozpadu původního, přirozeného řádu světa. Jak bylo řečeno již v předchozí podkapitole, základem této básnické estetiky se (v Julišově básnické tvorbě 70. a 80. let) stává *estetika fragmentu*. Fragmenty v podobě „zbytků“ a ruin, jež jsou „výsledkem“ procesu devastace krajiny a rozpadu původního řádu světa a jež reprezentují objekty, určené k zapomnění, ovšem plní funkci vzpomínkových elementů, jež během procesu postupného vymazávání z paměti krajiny (zatím ještě) „zůstaly stranou“ a – do té doby, než budou rovněž zcela „strženy“ do propasti zapomnění – stávají se posledními nositeli paměti krajiny (srov. KOMENDA 2010: 256).

Chápeme-li *fragment* z hlediska estetického kontextu sbírky *Blížíme se ohni* jako symbol *hranice* – hranice na níž dochází ke spojení toho, co částečně ještě existuje, a toho, co již neexistuje; hranice nejtěsnějšího možného „přechodu“ mezi pamětí a zapomněním –, můžeme podobným způsobem nahlížet také na poetiku Julišovy sbírky. Z hlediska poetiky je však přesnější hovořit spíše o zvýrazňování a/nebo (naopak) znejasňování významových hranic (než přímo o fragmentárnosti), k čemuž jsou využívány mj. takové básnické prostředky, jako je rozštěpení veršového a větného členění, veršové přesahy a také přechody mezi různými rovinami pojmenování. Milan Jankovič k tomu poznamenává, že „se pohybujeme každou chvílí v jiné rovině pojmenování (přímé, obrazné, alegorizující, symbolizující), ale jistota o tom, ve které se právě pohybujeme, je podemleta: nejčastěji se ocitáme v napětí mezi nimi“ (JANKOVIČ 2005b: 901).

S Julišovou estetikou a poetikou fragmentu souvisí rovněž významové posuny paměťových médií, která tvoří základ „nového umění paměti“ v kontextu takového stavu společnosti a kulturní paměti, kdy je paměť konkrétního prostoru, paměť krajiny vymazávána – přičemž tento fakt je zdůvodňován mj. argumenty poukazujícími na schopnost/soběstačnost (tehdejšího) státu v oblasti produkce (elektrické) energie. Aleida Assmannová ve své knize *Prostory vzpomínání. Podoby a*

*proměny kulturní paměti* (1999) vymezuje čtyři základní média kulturní paměti: písmo, obraz, tělo a místa. Jestliže paměť prostoru (starého) Mostu a Mostecka postupně mizí s likvidací (původní) krajiny, jiným médiem, které může zprostředkovat obraz(y) oné původní krajiny, tj. vzpomínky na původní podobu krajiny, je básnické zpodobnění krajiny v médiu básnické řeči – básnické imaginace. Vycházíme-li z výše uvedených médií kulturní paměti, která vymezuje Aleida Assmannová, můžeme říci, že paměťové médium místa, tj. mizející krajiny (starého) Mostu a Mostecka, se při procesu básnického psaní-rozpomínání se „přesouvá“ do paměťového média písma a obrazu.<sup>53</sup> V souvislosti s médii písma a obrazu lze v kontextu Julišova básnického umění paměti mluvit o dílčí modifikaci antického ars memoriae, resp. antické mnemotechniky, jejíž základ tvořily kategorie obrazů a míst, tj. vzpomínkových obsahů (obrazů), uložených podle systematického prostorového uspořádání. Jinými slovy řečeno, proces Julišova básnického psaní coby paměťového procesu je třeba nahlížet v širších kulturních souvislostech, které ve své knize *Paměť a literatura. Intertextualita v ruské moderně* (1990) představila Renate Lachmannová. Akt psaní je podle ní „aktem paměti a zároveň novou interpretací (knižní) kultury. Každý konkrétní text jako navržený prostor paměti konotuje makroprostor paměti, který reprezentuje kulturu nebo je jako kultura přijímán“ (LACHMANNOVÁ 2002: 37).

Navážeme-li na uvedenou tezi Renate Lachmannové, můžeme v Julišových básnických obrazech mizející/zmizelé krajiny (starého) Mostu a Mostecka podrobněji postihnout významové aspekty literárního a kulturního paměťového fenoménu *intertextuality*. Intertextové vztahy v Julišových básních souvisejí s výše zmiňovanou poetikou a estetikou fragmentu a také s živly *země* a *ohně*, které představují bytostné paměťové elementy krajiny Mostecka, resp. Julišových básnických obrazů této krajiny. Povrchová těžba uhlí způsobuje fyzický zánik krajiny/paměti krajiny, přičemž pronikání do jednotlivých geologických vrstev země, do „nitra země“, pronikání, nazřené prostřednictvím média básnické řeči, básnické imaginace, odhaluje různé vrstvy kulturní paměti. Jedná se o princip intertextového navazování, který vystihuje metafora *palimpsestu*, s níž ve své koncepci intertextuality pracuje Renate Lachmannová. Metafora palimpsestu poukazuje na fakt, že přirozenou součástí kultury psaní (a tedy kulturní paměti obecně) je neustále se opakující seškrabávání starších znakových vrstev a vyrývání nových znaků, vytváření nových významových vrstev. Podstatné přitom je, že starší vrstvy kulturní paměti (textové vrstvy) nikdy nejsou

---

53 Jak připomíná Petr Komenda, médiem paměti se v některých Julišových básních stává i *tělo* reflektujícího (lyrického) subjektu, které – tak jako celý prostor Zóny, o níž lyrický subjekt vypovídá – podléhá procesu fragmentarizace: „Subjekt ovšem stejnou pozornost zaměřuje i na sebe samého, na své tělo [...] Toto sebezpozorování se vzápětí transformuje v sebeoslovení, z jedince se vyčleňuje blok reflektujícího vědomí, oproštěného od své tělesnosti a analyticky, nelítostně pozorujícího koneckonců i svou spoluúčast na strojovém fungování moderní společnosti, pozorujícího rozpad vlastního žitého času směrem k zániku a komentujícího svou úzkost ze smrti“ (KOMENDA 2010: 256).

odstraněny úplně a dochází ke vzájemnému prolínání s nově vytvářenými kulturními (znakovými) vrstvami: „Starší znaky se objevují mezi novějšími a nejnovějšími jako rozkouskované části textu, jako fragmenty něčeho, co bylo jako celek sejmuto“ (IBID.: 53).

Princip intertextového odkazování Julišových básní na starší literární texty a kulturní kontexty, jejichž vzájemné významové propojování vystihuje metafora palimpsestu, velmi úzce koresponduje rovněž s interpretačními závěry Daniely Hodrové. Julišovy básnické reflexe prostoru Zóny mají podle Hodrové charakter *iniciačního putování*, tj. *sestupu* básnického Já/lyrického subjektu *do prostoru Zóny*. První kulturněhistorickou významovou vrstvou, již Hodrová ve své interpretaci uvádí, je *prostor křesťanského mystéria*, který implikuje mj. literární a kulturní odkazy na Komenského *Labyrint světa a ráj srdce* a Dantovu *Božskou komedii*, ale také na Máchovu *Pout' krkonošskou*. Druhou vrstvu představuje kontext *antiky* (viz výše) a ve třetí vrstvě poutník (básnické Já) sestupuje do *pravěku* (MILOTA – HODROVÁ 2000: 44–47). Podle Hodrové ovšem putování poutníka/básnického Já nekončí sestupem do pravěku, neboť „*poutník* sestupuje ještě hlouběji než do pravěku – *letí až do pramaty, prostoru a času před světem, před stvořením*“ (IBID.: 47; zvýraznil J. F.). Sestup básnického Já/lyrického subjektu do časoprostorové dimenze před stvořením (pozemského světa) je úzce spjat s živlem *ohně*, který Juliš chápe jako jeden z principů zakládajících významotvorné dění ve světě (včetně básnického dění smyslu). Prostřednictvím těchto souvislostí se tak dostáváme ke kosmologickému kontextu sbírky *Blížíme se ohni*, s nímž je živél ohně úzce spjat a skrze nějž pronikáme také do kontextu řecké předsókratovské filosofie, k „myslitelům fysis“, jejichž axiomy v Julišových básních často – ve více či méně „přesných parafrázích“ – nacházíme. Tito myslitelé se zaměřovali zejména na otázky týkající se původu (ἀρχή) světa, elementů, které zakládají a udržují koloběh života, a na zkoumání přírodních jevů jako toho, co existuje zcela přirozeně a co je založeno na neustálých proměnách (srov. PATOČKA 1996: 30–34).

Mezi stěžejní myslitele, v jejichž filosofickém uvažování zaujímají myšlenky o živlu ohně (πῦρ) výrazné místo a na nějž zaměříme svou pozornost, patří **Hérakleitos z Efesu** (přibližně 540–480 př. n. l.). Zmínky o ohni se u Hérakleita vyskytují (velmi přibližně) v deseti přímých zlomech, z nichž uvedeme tři, které se pro nás z hlediska významového kontextu Julišovy sbírky jeví jako nejpodstatnější:

**B 30** (Chrýsippos u Klémenta Alexandrijského):

- 1 Svět stejný, pro všechny,  
neutvořil žádný z bohů ani z lidí
- 3 – ale byl vždy a je a bude –  
vždyživý oheň,
- 5 vzněcující se s ohledem na <svoje> míry a pohasínající s ohledem

na <svoje> míry.  
(KRATOCHVÍL 2006: 385)

**B 64 (Hippolytos):**

- 1 [<Hérakleitos> tvrdí, že soud světa a všech věcí v něm  
nastává prostřednictvím ohně. Proto říká:]
- 3 Toto veškerenstvo řídí blesk.  
[To jest, že je spravuje,
- 5 neboť ohni – věčnému – říká blesk.  
O tomto ohni také říká, že je vědomý
- 7 a že je příčinou uspořádání veškerenstva.]

(IBID.: 400)

**B 66 (Hippolytos):**

- 1 Oheň svým příchodem  
všechno vytříbí a zachvátí.

(IBID.: 402)

Míry ohně, které Hérakleitos zmiňuje v závěru zlomku B 30, je třeba chápat jako míry v obecném smyslu, tj. jako míry, které (u)stanovují řád světa – což ostatně potvrzuje také zlomek B 64. Jak je z daného kontextu Hérakleitových axiomů zřejmé, onen řád světa, jehož základ představuje oheň (živel ohně), je úzce spjat jednak s dimenzí fysis a jednak s kosmologickou dimenzí – s kosmickými cykly ohně. Jedná se tedy o dimenze, které přesahují sféru lidského světa a existují jako apriorní „danosti“, jako zcela přirozené existenciální souřadnice, do nichž je lidstvo (a tedy každý jednotlivec) té které dějinné epochy situováno. Pokud ovšem člověk do řádu těchto apriorních, přirozeně existujících daností začne jakýmkoliv způsobem zasahovat, začne docházet k tomu, že lidské zásahy do přirozeného, tj. původního řádu světa, se obrátí proti člověku – elementy přirozeného (přírodního) řádu (např. oheň) se stanou „vykonavatelem rozsudku“, který bude mít podobu „vytříbení a zachvácení“ (veškeré) existence života na Zemi. Živel ohně se tímto prostřednictvím dostává do eschatologických souvislostí, které člověku stále připomínají existenci jistého vyššího řádu – ať už (přímo) ve smyslu božského řádu anebo (šířeji) ve smyslu přirozenosti, která se, je-li narušována, sama může stát destruktivní silou.

#### 4. Závěr: oheň jako element „zažehující“ latentní vzpomínky i jako „sežehující plamen“ zapomnění

Vyjdeme-li z úvah, jimiž jsme uzavřeli předchozí podkapitolu, dostáváme se k samotnému názvu Julišovy sbírky *Blížíme se ohni* – k otázce, jak lze název této sbírky interpretovat z hlediska konceptu básnického prostoru (v) paměti, jímž je v Julišově sbírce mizející/zmizelé (staré) město Most a devastovaná krajina Mostecka? Již v předchozích podkapitolách jsme se několikrát zmínili o tom, že základním významotvorným principem Julišových básnických obrazů devastované, mizející krajiny Mostecka je *estetika fragmentu*. Fragment tedy v Julišových básnických obrazech plní funkci (paměťové) stopy zprostředkovávající původní obraz krajiny Mostecka, resp. jednotlivé vrstvy kulturní paměti daného prostoru. Tyto vrstvy kulturní paměti, které se během procesu postupného rozkladu (původní) krajiny Mostecka „vynořují“ v podobě fragmentů, se prolínají s fragmenty mizející krajiny Mostecka v přítomnosti (tj. v 80. letech 20. století). V rámci této estetiky fragmentu se tedy spolu vzájemně prolínají fragmenty, které jsou součástí procesu vzpomínání, s fragmenty, které jsou synekdochou zapomnění – prostoru, určeného (tehdejší) vládnoucí komunistickou mocí k zapomnění. S „prolínáním“ obou paměťových procesů, vzpomínání a zapomínání, v rámci Julišovy estetiky fragmentu úzce souvisí také jeden z klíčových motivů Julišovy poezie, a sice *živél ohně*, o němž jsme rovněž pojednali již výše (viz podkapitola 3.4) a který Aleida Assmannová – coby paměťovou metaforu – charakterizuje takto: „Oheň je symbolem náhlého, neupotřebitelného poznání, které se zažehuje na základě latentní vzpomínky. [...] [oheň] ozřejmuje zapomínání a pustošení v čase („sežehující plamen“) stejně jako vzpomínání a obnovu toho, co se ztratilo“ (ASSMANNOVÁ 2006a: 173).

Navážeme-li na uvedenou charakteristiku ohně coby paměťové metaforu, tj. metaforu implikující dvojakost ohně jako elementu „zažehujícího“ latentní vzpomínky i jako „sežehujícího plamene“, úzce spjatého s procesem pustošení a se zapomněním, lze říci, že Emil Juliš chápe oheň jako metaforu, jež velmi přesně vystihuje bytostný princip aktu básnického psaní: každý akt básnického psaní je aktem rozpomínání se na základní antropologické konstanty, jimiž je vymezena lidská existence, tj. aktem sebeuvědomování jistého řádu,<sup>54</sup> který je pro člověka jakožto jednotlivce i pro lidstvo nezbytným životním předpokladem vycházejícím z toho, že si je každý člověk „vědom sebe sama“ a svých hranic, které nelze překračovat. A stejně tak i akt básnického psaní představuje

---

54 Julišovy básnické sbírky *Caput mortuum* (1975) a *Gordická hlava* (1989) obsahují dvě textové varianty básně „Oheň“. Ze starší textové varianty této básně ocitujeme druhou sloku, jež představuje nejen typický způsob Julišovy básnické reflexe motivu, resp. živlu-elementu ohně, ale již je třeba číst také jako metapoetickou výpověď (básnického subjektu), jako Julišovo chápání poezie coby specifického média, jehož prostřednictvím lze nahlížet různé dimenze reality (tj. i dimenze, které přesahují přímou lidskou zkušenost žitého světa): „V přesném středu / každého tvaru / je žhavé ložisko ohně; / ten rozpíná tvar / a určuje mu / i hranice. / Poslední zahlédnuté galaxie / jsou šlehajícími špičkami / jeho jazyků“ (JULIŠ 1996: 123).

z perspektivy tvořícího subjektu proces uvědomování si toho, že každá báseň má svůj řád, významovou strukturu založenou na vhodně propojených „mírách“ formy a obsahu. V tomto smyslu by bylo možné mluvit o tom, že každý akt básnického psaní je latentním vzpomínáním na básnické formy a básnická témata, z nichž se v dějinách básnictví stal ustálený poetický repertoár.

Živel ohně vždy představoval přirozenou součást krajiny Mostecka, od 19. století dlouhodobě spoluutvářené působením různých odvětví těžkého průmyslu (zvláště petro/chemického) a také povrchovou těžbou hnědého uhlí. S postupným, stále negativnějším dopadem průmyslové výroby a těžby uhlí na původní ekologickou strukturu a životní prostředí krajiny Mostecka však začal být onen původní status ohně coby přirozeného elementu této krajiny, který se rovněž podílel na konstituování její paměti, vytlačován a „nahrazován“ působením ohně v jeho chemicko-technologických projevech – ohně symbolizujícího proces „vypalování“ a „vytěžování“ krajiny, vymazávání paměti krajiny Mostecka, krajiny k zapomnění.

Název básnické sbírky Emila Juliše *Blížíme se ohni* bychom tedy mohli interpretovat jako aluzi poukazující na samotný akt básnické tvorby, jež představuje proces vzpomínání ve smyslu „zažehování“ paměti tvořícího subjektu, pronikajícího ke starším vrstvám kulturní paměti. Básnický (autorský) subjekt je schopen prostřednictvím básnické řeči, resp. básnické imaginace vyvolávat vzpomínky na to, co již upadlo v zapomnění/bylo určeno k zapomnění, a apelovat na potřebu udržování individuální i kolektivní paměti v aktivním modu. Neboť přestane-li (zvláště kolektivní) paměť fungovat ve své aktivní podobě, jako morální imperativ ve smyslu „být si vědom“ a „uvědomovat si“, pak se naplní vize, vyjádřená Julišovou metaforou „blížíme se ohni“, tj. blížíme se sebezapomnění, k němuž došlo kvůli zapomenutí na původní, přirozený řád fungování světa a na místo člověka v rámci tohoto řádu.

## Závěr

V předchozích šesti kapitolách naší práce jsme předložili interpretaci vybraných děl české poezie druhé poloviny 20. století, děl, jejichž prostřednictvím jsme se – vycházejíce z koncepce kulturní paměti Aleidy Assmannové – pokusili vytvořit návrh základní typologie *básnických prostorů (v) paměti*.

Médium prostoru jsme si v úvodu práce stanovili jako základní kritérium pro výběr básnických děl, jimiž jsme se zabývali. Prostor představuje jedno ze čtyř hlavních médií kulturní paměti, která ve své paměťové koncepci – spolu s médiem písma, obrazu a těla – vymezila Aleida Assmannová. V rámci následujícího shrnutí se u typologie básnických prostorů (v) paměti, vypracované v jednotlivých interpretačních kapitolách, zaměříme na souvislosti prostoru s dalšími výše zmíněnými médii kulturní paměti.

V „Návratu“ Vladimíra Holana je centrálním prostorem paměti hřbitov v rodné vsi, kam lyrický vypravěč po dvaceti letech přichází, aby našel hrob své matky. Prostorová uspořádanost, jejíž základ tvoří jednotlivé hroby, pomáhá lyrickému vypravěči při vybavování vzpomínek na konkrétní jedince (z rodné vsi), kteří jsou v jednotlivých hrobech uloženi. V mikropříbězích, které se lyrickému vypravěči vybavují prostřednictvím vzpomínek na konkrétní jedince, je klíčovým paměťovým médiem – zvláště v mikropříbězích žen – tělo (tělesnost). Tělo tvoří základ syžetové struktury většiny mikropříběhů ve smyslu fatální životní určenosti, která měla (téměř) pro všechny jedince tragické vyústění. S tělesností jakožto negativní fatální určeností konkrétních lidí jsou úzce spjata také marná/zoufalá gesta, která zůstala v paměti lyrického vypravěče uložena jako výrazné metonymické obrazy. Když lyrický vypravěč „Návratu“ matčin hrob nenachází, jeho osobní identita se rozpadá, čímž dochází i k tomu, že tělo přestává fungovat jako paměťové médium – neboť lyrický vypravěč si již není schopen vybavit (ani) matčinu tvář.

Věžeňská poezie Jana Zahradníčka, zahrnutá do sbírky *Dům Strach*, představuje onen případ, kdy od sebe nelze oddělovat biografii autora a básnickou tvorbu, obě se zde totiž těsně prolínají. Z hlediska paměti spočívala výrazná specifičnost Zahradníčkovy věžeňské situace v 50. letech již v tom, že neměl k dispozici ani samotné elementární paměťové médium pro zaznamenávání básní: písmo. K tomu, aby si byl Zahradníček schopen uchovat kontinuitu své osobní identity a také základní povědomí o reálném (vnějším) čase, mu pomáhalo memorování básní: jednak při ukládání básní, které nemohl písemně zaznamenávat, do paměti a jednak při procvičování paměti vůbec. Také v Zahradníčkově věžeňské poezii plní významnou úlohu paměťové médium těla: základním asociačním principem, od něž se odvíjí významová výstavba celé básně, jsou velmi často smyslové vjemy – zejména sluchové a vizuální. Tyto vjemy, které do prostoru cely pronikají z vnějšku, se pro lyrický subjekt stávají nejzákladnějšími orientačními body,

evokujícími elementární představu o vnějším dění a povědomí o časových souvislostech. Právě prostřednictvím časových souvislostí (např. roční období) se lyrickému subjektu (asociativním principem) vybavují vzpomínky na konkrétní činnosti, zvyky a zážitky, spojené s daným ročním obdobím apod. Typický tematický rámec vzpomínek v Zahradníčkově vězeňské poezii tvoří rovněž vzpomínky lyrického subjektu na rodinu a každodenní rodinný život.

Podstatným aspektem básnické reflexe lidické tragédie v *Heinovských nocích* Karla Šiktance je způsob zobrazení, který se podobá principu filmových střihů. Typickým básnickým prostředkem, který pro onen princip filmových střihů, vytvářejících celkovou dramatickост zobrazovaného dění, Šiktanc používá, je metonymie. Metonymický způsob zobrazování likvidovaného prostoru Lidic umožňuje lyrickému mluvčímu zaměřit perspektivu na dílčí významový aspekt („pars pro toto“), který – implicitně či zcela explicitně – rozvíjí další významové (paměťové) souvislosti. Metonymický způsob zobrazování rovněž zvýrazňuje vzájemné propojení individuálních pamětí jednotlivých lidických obyvatel, kteří byli zabiti a na něž lyrický mluvčí vzpomíná, resp. přímo vyvolává jejich jména, a kolektivní paměti obyvatel ve smyslu paměti prostoru, s nímž byli tito obyvatelé (celoživotně) spjati.

Typickým znakem básní ze sbírky *Lampa* Josefa Hanzlíka je výrazná epičnost/epická struktura, která je spjata též s autobiografickou stylizací sbírky a se stylizací vzpomínek na období dětství, prožívané během druhé světové války, právě do dětského způsobu nazírání světa ve válečném stavu. Pro Hanzlíkovy básnické obrazy válečného světa, které reprodukuje lyrický subjekt, jehož reflexe je stylizována do dětské perspektivy, je typické mj. zaměření pozornosti na aspekt jinakosti v širokém smyslu: ať už se jedná např. o jinakost ve smyslu schopnosti vidět to, co dospělí – tím spíš, že tomu tak je během války – nevidí, resp. nechtějí vidět, či o jinakost ve smyslu etnickém, ale také o jinakost fyzickou, která je tedy přímo spjata s tělem jakožto paměťovým médiem. Neboť již samotná tělesná konstituce dítěte se stává faktorem, který výrazně ovlivňuje vnímání vnějšího světa a orientaci ve světě, ale i imaginativní schopnosti dítěte.

Stěžejní paměťové médium exilové básnické skladby Ivana Diviše *Odchod z Čech* představuje písmo – a jazyk/řeč v širším smyslu. Pro Ivana Diviše coby exilového básníka představovala tematizace řeči (mateřského jazyka) poslední možnost, jak si lze udržet (pomyslné) pouto s rodnou zemí. *Odchod z Čech* se Divišovi zároveň stal médiem, jehož prostřednictvím se vyrovnával jednak se situací emigranta a především se soudobou situací rodné země – normalizačního Československa. Typickými Divišovými výrazovými prostředky, které plní hermeneutickou funkci odstupu, jsou expresivita a performativita, resp. ironie, jíž/jimiž se vyznačují básnické promluvy lyrického subjektu. Ironie – jako typický demytizační prostředek – v *Odchodu z Čech* zakládá způsob básnické reflexe (české) kulturní paměti, který lze označit jako



básnické divadlo paměti.

S poetikou básnické sbírky Emila Juliše *Blížíme se ohni*, jejímž hlavními tématy jsou likvidace prostoru starého Mostu, devastace životního prostředí Mostecká a ekologie kultury obecně, úzce souvisí i paměťové médium obrazu. Klíčovým prvkem Julišovy estetiky a poetiky se stává fragment, který v Julišových básnických obrazech funguje jako prvek, který (formou intertextových odkazů) vyvolává různé kulturněhistorické kontexty a souvislosti a propojuje různé vrstvy kulturní paměti. Z hlediska poetiky lze aspekty fragmentárnosti sledovat např. v rozštěpení veršového a větného členění (ve veršových přesazích) a také v četnosti přechodů mezi různými typy básnického pojmenování apod. Tím, co je pro Juliše u fenoménu fragmentu podstatné, je aspekt hranice: mezi tím, co ještě v jakési specifické formě existuje, a tím, co již neexistuje. Jinými slovy řečeno, fragment jakožto kontrastní prvek, který se ocitá v prostředí, do kterého „nepatří“, a tím vytváří významové napětí Julišových básnických obrazů. Rovněž živel ohně v Julišově sbírce figuruje ve své významové „podvojnosti“: jako element-princip „zažehující“ vzpomínky, ale i jako element-princip, který pustoší a uvrhává do zapomnění – jako „sežehující“ plamen.

Při podrobnějším zaměření na básnická díla, jimiž jsme se v naší práci zabývali, z perspektivy paměťových médií, jsme viděli, že stěžejním médiem paměti je médium obrazu. Tento fakt přirozeně vyplývá ze samotného ontologického statusu poezie jakožto literárního druhu, tj. jedním z charakteristických znaků básnické reflexe/básnického způsobu výpovědi (o světě) je obrazné pojmenování (obraznost v širokém smyslu; srov. ASSMANNOVÁ 2008: 84). Médium obrazu je zároveň úzce spjata s formou ukládání vzpomínek v paměti: vzpomínky se v paměti ukládají ve formě určitých obrazů – a lze říci ve formě syžetů.

Zmiňujeme-li se v souvislosti s básnickými díly o syžetech jakožto formách ukládání vzpomínek v paměti, implicitně odkazujeme též na aspekt epičnosti/epické struktury, již jsme v interpretovaných básnických dílech (v různých podobách) sledovali: v „Návratu“ Vladimíra Holana jako kompoziční strukturu básnického příběhu, již tvoří několik mikropříběhů; ve sbírce vězeňské poezie Jana Zahradníčka *Dům Strach* v podobě vzpomínkových syžetů, spojených s určitými habituálními procesy z běžného života, jež se v denním a týdenním biorytmu vzpomínajícího subjektu (před jeho uvězněním) pravidelně opakovaly; v *Heinovských nocích* Karel Šiktanc pro reflexi lidické tragédie použil žánr pásma, který mu toto válečné trauma umožnil zpracovat v širších časových (časoprostorových) souvislostech, tj. umožnil mu tematizovat samotné vyhlazení Lidic, ale také kolektivní (národní) reflexi této události v době, kdy byly *Heinovské noci* (na)psány – s výraznějším časovým odstupem; v básnické sbírce Josefa Hanzlíka *Lampa* jsou vzpomínky lyrického subjektu na druhou světovou válku, stylizované do dětského způsobu nazírání světa, spojeny s příběhy-událostmi z dětství, které si (i s časovým odstupem) udržují status iniciačních

příběhů-událostí; v básnické skladbě Ivana Diviše *Odchod z Čech* lze epické prvky sledovat mj. v souvislosti s ironií coby Divišovým klíčovým rétorickým prostředkem, využívaným při demytizaci českých kulturněhistorických topoi; v básnické sbírce Emila Juliše *Bližíme se ohni* jsou aspekty epičnosti (implicitně) přítomny např. v básnických obrazech, propojujících mýty, kulturněhistorické kontexty a souvislosti s kontextem reálií 80. let v prostoru Mostecka apod.

Od epičnosti – v rámci naší práce chápané širěji, tj. nejen v úzkém smyslu příběhovosti – můžeme nyní přejít k nejobecnějšímu vztahu básnických děl a paměťových médií, tj.: básnická díla jako média kulturní paměti. S funkcí básnických děl jako médií paměti úzce souvisí literárněteoretická (a kulturněteoretická) kategorie intertextuality, tak jak ji ve své koncepci, ze které jsme v naší práci primárně vycházeli, vymezila Renate Lachmannová: *intertextualita jako paměť literatury*. Jak jsme uvedli již v předchozích kapitolách naší práce, Lachmannová chápe intertextualitu jako kulturní (makro)prostor, do nějž neustále vstupují nové literární texty a vytvářejí textovou síť, jejíž architektura je formována různými typy koexistence a vzájemného propojování a odkazování jednotlivých textů (děl) mezi sebou. Jinými slovy řečeno, intertextualita jakožto paměť literatury, jejíž ontologický status a způsob mezitextového navazování Lachmannová charakterizuje prostřednictvím metafory palimpsestu, představuje velice rozsáhlý, členitý a mnohvrstevnatý prostor paměti, jehož architektura je neustále, kontinuálně znovuvytvářena a přetvářena nově vznikajícími texty (díly), které zároveň ztvárňují samostatné literární (textové) prostory paměti (LACHMANNOVÁ 2002: 34–39).

Prostor jakožto médium paměti (v metaforickém smyslu architektonické uspořádanosti) byl již součástí antické mnemotechniky, v jejímž rámci tvořil, spolu s obrazy, dvojici základních prostředků, které měly zajistit ukládání konkrétních obsahů (informací) do paměti a jejich snadnou znovu-vybavitelnost (schopnost vzpomenout si/rozpomenout se): *loci et imagines*. Uvedeme-li obě média kulturní paměti, *místa* (prostor) a *obrazy*, do souvislosti s poezií, s básnickou tvorbou, můžeme poukázat jednak na souvislost s *básnickou obrazností* coby samotnou bytostnou podstatou, na níž je proces básnické tvorby založen, a jednak také na úzkou souvislost mezi *vzpomínáním* (procesem vzpomínání) a *imaginací*. Právě básnická imaginace se výrazně spolupodílí na schopnosti vzpomínání/rozpomínání se na konkrétní lidi, předměty, jevy, události a také prostory – včetně těch, které již v okamžiku, ve kterém probíhá proces vzpomínání, neexistují. Proces básnického psaní, jímž tvořící subjekt vstupuje do sféry imaginace, můžeme – na základě šesti básnických děl, jimiž jsme se v naší práci zabývali – nahlížet (také) jako procházení prostory paměti, na základě jejichž básnického zobrazení vzniká dílo, které se samo stává *básnickým prostorem* (v) *paměti*.

Typologie básnických prostorů (v) paměti, již jsme v naší práci předložili, představuje jeden

z prvních návrhů uceleného konceptu, v jehož rámci jsou při interpretaci básnických děl využity podněty stěžejních teoretických koncepcí kulturní paměti, které byly vypracovány a rozvíjeny přibližně v posledních třiceti letech. Pokud bychom se měli krátce zmínit o dalších tématech, jimiž se lze v rámci literárněvědné reflexe české poezie (druhé poloviny) 20. století z perspektivy kulturní paměti, resp. s využitím teoretických koncepcí kulturní paměti dále zabývat, můžeme uvést mj. následující tematické okruhy: básnická díla, která reagovala na mnichovské události roku 1938; básnická díla, která vznikala a byla šířena v rámci samizdatu, tj. díla, která tvořila samostatný, „paralelní“ prostor literární paměti (vzhledem k prostoru paměti oficiálně vydávaných literárních děl), a v kontextu tohoto prostoru literární paměti by bylo možné uvažovat o specifickém, samizdatovém (ineditním) literárním kánonu apod.; oficiální básnická produkce první poloviny 50. let, reflektovaná s detailním zaměřením jak na přetváření/utváření „nového“ kánonu socialistické literatury, tak na způsoby a mechanismy, která básnická (literární) díla používala při utváření/přetváření kulturní paměti, podřízené požadavkům komunistické ideologie; oficiální básnická produkce v období normalizace, tj. např. reflexe návratů k období 50. let jakožto období, které se stalo základem pro vytvoření socialistické kultury, literatury a společnosti, reflexe „pražského jara“, reflexe opětovného přetváření literárního kánonu a „konsolidované“ kulturní paměti v širším smyslu, a mnohá další témata.

Přestože paměťová studia jsou ze své podstaty založena na interdisciplinárních přesazích a dialogu různých vědeckých oborů, a může se zdát, že fenomén kulturní paměti zahrnuje velké množství témat k bádání, je třeba si stále udržovat schopnost hermeneutického odstupu, aby nedocházelo k tomu, na co (již) počátkem 90. let upozorňoval Tzvetan Todorov: aby se z tématu kulturní paměti nestal (pouhý) „kult“ (srov. TODOROV 1998a: 112–117). Neboť přílišná koncentrace pozornosti na určité téma zároveň vede k tomu, že mnohé souvislosti mohou začít unikat – a upadat v zapomnění. Zapomínání je nicméně spolu se vzpomínáním integrální součástí procesů, které utvářejí sémiotický mechanismus kultury.

## **Prameny**

BLATNÝ, Ivan

1994 *Pomocná škola Bixley*; edd. Zbyněk Hejda, Vratislav Färber, Antonín Petruželka (Praha: Torst)

1995 *Verše 1933–1953*; ed. Rudolf Havel (Brno: Atlantis)

1997 *Stará bydliště* (Brno: Petrov)

BROUSEK, Antonín

1963 *Spodní vody* (Praha: Československý spisovatel)

1991 *Zimní spánek* (Praha: Československý spisovatel)

1994 *Vteřinové smrti* (Praha: Český spisovatel)

BROUSEK, Antonín (ed.)

1987 *Podivuhodní kouzelníci. Čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945–55* (Purley: Rozmluvy)

ČAPEK, Josef

2010 *Beletrie 2*; ed. Jiří Opelík (Praha: Triáda)

ČEREPKOVÁ, Vladimíra

2001 *Básně*; ed. Jan Šulc (Praha: Torst)

DIVIŠ, Ivan

1987 *Beránek na sněhu* (Purley: Rozmluvy)

1990 *Odchod z Čech* (Praha: Evropský kulturní klub)

1991a *Žalmy* (Praha: Odeon)

1991b *Moje oči musely vidět* (Praha: Československý spisovatel)

2002 *Teorie spolehlivosti*; ed. Jiří Horák (Praha: Torst)

DYK, Viktor

2003 *Pět básnických knih*; ed. Zina Trochová (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

FISCHL, Viktor

1945 *Mrtvá ves* (Litoměřice: PAX, Fr. Hnyk)

HANČ, Jan

2016 *Události*; ed. Michael Špirit (Praha: Torst)

HANZLÍK, Josef

1961 *Lampa* (Praha: Mladá fronta)

1962 *Bludný kámen* (Praha: Československý spisovatel)

1963a *Stříbrné oči* (Praha: Mladá fronta)

1963b *Země za Paříží* (Brno: Krajské nakladatelství)

1964 *Černý kolotoč* (Praha: Československý spisovatel)

1966 *Úzkost* (Praha: Mladá fronta)

1967 *Potlesk pro Herodesa* (Praha: Československý spisovatel)

HEINE, Heinrich

1951 *Výbor z díla I*; přel. Pavel Eisner (Praha: Svoboda)

HIRŠAL, Josef

1945 *Matky. Báseň* (Praha: Václav Petr)

HOLAN, Vladimír

1999 *Spisy 1. Jeskyně slov*; edd. Vladimír Justl a Pavel Chalupa (Praha/Litomyšl: Paseka)

2000a *Spisy 2. Ale je hudba*; edd. Vladimír Justl a Pavel Chalupa (Praha/Litomyšl: Paseka)

2000b *Spisy 3. Lamento*; edd. Vladimír Justl a Pavel Chalupa (Praha/Litomyšl: Paseka)

2000c *Spisy 4. Na celé ticho*; edd. Vladimír Justl a Pavel Chalupa (Praha/Litomyšl: Paseka)

2001a *Spisy 5. Propast propasti*; edd. Vladimír Justl a Pavel Chalupa (Praha/Litomyšl: Paseka)

2001b *Spisy 6. Dokumenty*; edd. Vladimír Justl a Pavel Chalupa (Praha/Litomyšl: Paseka)

2002 *Spisy 7. Příběhy*; edd. Vladimír Justl a Pavel Chalupa (Praha/Litomyšl: Paseka)

2003 *Spisy 8. Nokturnál*; edd. Vladimír Justl a Pavel Chalupa (Praha/Litomyšl: Paseka)

2004 *Spisy 9. Babyloniaca*; edd. Vladimír Justl a Pavel Chalupa (Praha/Litomyšl: Paseka)

2006 *Spisy 10. Bagately*; edd. Vladimír Justl a Pavel Chalupa (Praha/Litomyšl: Paseka)

HOLUB, Miroslav

1982 *Naopak* (Praha: Mladá fronta)

1986 *Interferon čili O divadle* (Praha: Mladá fronta)

1990 *Syndrom mizející plíce* (Praha: Mladá fronta)

JIROUS, Ivan Martin

2006 *Magorovy labutí písně* (Praha: Torst)

JULIŠ, Emil

1988 *Blížíme se ohni* (Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství)

1989 *Gordická hlava* (Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství)

1990 *Hra o smysl* (Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství)

1996 *Nevyhnutelnosti*; ed. Jan Šulc (Praha: Torst)

KAINAR, Josef

1987 *Vybrané spisy 1. Příběhy, osudy a mýty*; ed. Miloš Pohorský (Praha: Československý spisovatel)

MÁCHA, Karel Hynek

2002 *Básně*; edd. Marta Soukupová, Miroslav Červenka (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

MASTERS, Edgar Lee

2000 *Spoonriverská antologie*; přel. Jiří Kolář, Zdeněk Urbánek a Emanuel Frynta (Hradec Králové: Cyklindr)

PREISNER, Rio  
1997 *Básně*; ed. Jan Šulc (Praha: Torst)

RENČ, Václav  
1991 *Popelka nazaretská*; ed. Zdeněk Drahoš (Brno: Blok)  
1992 *Loretánské světlo*; ed. Zdeněk Drahoš (Praha: Vyšehrad)  
2001 *Pražská legenda*; ed. Mojmír Trávníček (Svitavy: Trinitas)

SOZANSKÝ, Jiří  
2013 *Zóna* (Praha: KANT)

SVOBODA, Jiří Václav  
1946 *Lidice. Verše* (Moravská Ostrava/Praha: Josef Lukasík)

ŠIKTANC, Karel  
1961 *Patetická* (Praha: Mladá fronta)  
2000 *Dílo 4*; ed. Jiří Brabec (Praha: Karolinum)  
2003 *Dílo 1*; ed. Jiří Brabec (Praha: Karolinum)

ŠOTOLA, Jiří  
1960 *Bylo to v Evropě* (Praha: Československý spisovatel)

ŠRUT, Pavel  
1964 *Noc plná křídel* (Praha: Československý spisovatel)

ZAHRADNÍČEK, Jan  
1991 *Dílo I*; edd. Mojmír Trávníček a Radovan Zejda (Praha: Československý spisovatel)  
1992 *Dílo II*; edd. Mojmír Trávníček a Radovan Zejda (Praha: Československý spisovatel)  
1995 *Dílo III*; edd. Mojmír Trávníček a Radovan Zejda (Praha: Český spisovatel)

ZOGATA, Jindřich  
1991 *Dým ohnic* (Ostrava: Profil)  
1995 *Mýtiny* (Šenov u Ostravy: Tilia)

## Literatura

ALEXANDER, Jeffrey Charles

2015 „K teorii kulturního traumatu“; přel. Světlana Ondroušková; in Alexander Kratochvíl (ed.): *Paměť a trauma pohledem humanitních věd. Komentovaná antologie teoretických textů* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i./Filip Tomáš – Akropolis), s. 97–122

ASSMANN, Jan

2001 *Kultura a paměť. Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*; přel. Martin Pokorný (Praha: Prostor)

2015 „Kolektivní paměť a kulturní identita“; přel. Jiří Soukup; in Alexander Kratochvíl (ed.): *Paměť a trauma pohledem humanitních věd. Komentovaná antologie teoretických textů* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i./Filip Tomáš – Akropolis), s. 50–61

ASSMANNOVÁ, Aleida

2006a *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: C. H. Beck)

2006b *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (München: C. H. Beck)

2008 *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen* (Berlin: Erich Schmidt Verlag)

ASSMANNOVÁ, Aleida – ASSMANN, Jan

2012 „Kánon a cenzura jako kulturně-sociologické kategorie“; přel. Petr Piša; in Tomáš Pavlíček, Petr Piša, Michael Wögerbauer (edd.): *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenzuře* (Brno: Host), s. 21–50

BACHELARD, Gaston

1997 *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*; přel. Jitka Hamzová (Praha: Mladá fronta)

BALÍK, Stanislav

2005 „Čeští katoličtí intelektuálové a nedemokratické režimy“; in Tomáš Kubíček, Jan Wiendl (edd.): *Víra a výraz. Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“*. *Východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století* (Brno: Host), s. 174–188

BARTHES, Roland

2005 *Světla komora. Poznámka k fotografii*; přel. Miroslav Petříček (Praha: Agite/Fra)

BAUER, Michal

2003 *Ideologie a paměť. Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století* (Jinočany: H&H)

2004 „Perzekuce křesťansky orientovaných autorů v 50. letech 20. století“; in Luisa Nováková (red.): *Literatura určená k likvidaci. Sborník příspěvků z konference pořádané v Brně 26.–27. listopadu 2002 k padesátému výročí politických procesů se spisovateli* (Praha: Obec spisovatelů), s. 39–59

2005 „Jan Zahradníček v době kolektivní paměti“; in Tomáš Kubíček, Jan Wiendl (edd.): *Víra a výraz. Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“*. *Východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století* (Brno: Host), s. 53–66

2011 „Úzkost spoluviny. II. sjezd SČSS jako pokus o vzdor vůči moci“; in Michal Bauer (ed.): *II. sjezd Svazu československých spisovatelů. 22.– 29. 4. 1956 (svazek I – protokol)* (Praha: Filip Tomáš – Akropolis), s. 7–32

BEDNÁŘOVÁ, Jitka

2005 „Něha a míjení: Vězeňská milostná korespondence Jana Zahradníčka“; in Tomáš Kubíček, Jan Wiendl (edd.): *Víra a výraz. Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“ . Východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století* (Brno: Host), s. 67–76

BEHRINGOVÁ, Eva

2004a „Einführung“; in Eva Behringová, Alfrun Kliemsová, Hans-Christian Trepte (edd.): *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989. Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag), s. 9–14

2004b „Paradigmenwechsel in der Schreibstrategie – Elemente einer Ästhetik des Exils?“; in Eva Behringová, Alfrun Kliemsová, Hans-Christian Trepte (edd.): *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989. Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag), s. 439–529

BEHRINGOVÁ, Eva – BRANDTOVÁ, Juliane – DÓZSAIOVÁ, Mónika – KLIEMSOVÁ, Alfrun

2004 „Kulturelle Identität. Zwischen Selbstbehauptung und Akkulturation“; in Eva Behringová, Alfrun Kliemsová, Hans-Christian Trepte (edd.): *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989. Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag), s. 287–348

BEHRINGOVÁ, Eva – BRANDTOVÁ, Juliane – KLIEMSOVÁ, Alfrun – TREPTE, Hans-Christian

2004 „Ostmitteleuropäisches Literaturexil 1945–1989. Historische Situierung, Definition, Begriffsgebrauch“; in Eva Behringová, Alfrun Kliemsová, Hans-Christian Trepte (edd.): *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989. Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag), s. 15–65

BERGSON, Henri

2003 *Hmota a paměť. Esej o vztahu těla k duchu*; přel. Alan Beguivin (Praha: OIKOYMENH)

BIRKOVÁ, Hanne

2003 „Das Problem des Gedächtnisses [...] drängt in die Bilder“: Metaphern des Gedächtnisses“; in Astrid Erllová, Marion Gymnichová, Ansgar Nünning (edd.): *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier), s. 79–101

BLAHYNKA, Milan

1977 *Pozemská poezie. Kapitoly k české poezii (1945–1975)* (Praha: Československý spisovatel)

BLAŽÍČEK, Přemysl

2002 *Kritika a interpretace*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda)

2011 *Knihy o poezii. Holan / Toman*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda)



BOLLNOW, Otto Friedrich

2009 *Das Wesen der Stimmungen* (Würzburg: Königshausen & Neumann)

2010 *Mensch und Raum* (Stuttgart: W. Kohlhammer)

BRABEC, Jiří

1966a „Úvahy, prognózy, rozpaky a východiska. Poznámky k české literatuře let 1945–1948 (I)“; *Orientace* 1, č. 1, s. 77–82

1966b „Hledání přítomného času. Poznámky k české literatuře let 1945–1948 (II)“; *Orientace* 1, č. 2, s. 76–82

1966c „Hledání přítomného času. Poznámky k české literatuře let 1945–1948“; *Orientace* 1, č. 3, s. 80–86

1981 „Dějiny, básník a mýtus“; *Spektrum*, č. 3, s. 124–131

2000 „Estetická norma a historie literatury v totalitním systému“; in Radka Denemarková (ed.): *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ...zklamání* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 11–18

2002 „Otazníky nad literární historií sedmdesátých a osmdesátých let“; in Jan Matonoha (ed.): *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století. Materiály z mezinárodní mezioborové konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 13.–15. června 2001 v Praze* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 13–18

BROUSEK, Antonín

1999 *Podřezávání větve*; ed. Michael Špirit (Praha: Torst)

BURKE, Peter

1989 „History as Social Memory“; in Thomas Butler (ed.): *Memory. History, Culture and the Mind* (Oxford: Basil Blackwell), s. 97–113

CICERO, Marcus Tullius

1940 *O řečníku*; přel. Václav Prach (Praha: Bohuslav Hendrich)

CONNERTON, Paul

2012 „Sedm typů zapomnění“; přel. Pavel Siostrzonek; *Labyrint revue*, č. 31–32, s. 169–174

ČERVENKA, Miroslav

1960 „Dvě básně o současné historii“; *Plamen* 2, č. 9, s. 112–114

1961 „Pozoruhodná prvotina“; *Host do domu* 8, č. 9, s. 426

1991 *Styl a význam (Studie o básnících)* (Praha: Československý spisovatel)

1996a „Dynamika významového sjednocení díla a spojitost textu“; in týž: *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst), s. 15–25

1996b „Čtyři dimenze literárního díla“; in týž: *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst), s. 26–39

2005 „Fikční světy lyriky“; in Daniela Hodrová, Zdeněk Hrbata, Milena Vojtková (edd.): *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 711–783

ČINÁTL, Kamil

2014 *Naše české minulosti aneb jak vzpomínáme* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny/Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze)

DETIENNE, Marcel

2000 *Mistři pravdy v archaickém Řecku*; přel. Olga Spěváková (Praha: OIKOYMENH)

DIERNA, Giuseppe

2005 „Kabelogramy z Erebu: Holanova poezie jako komunikace a vzdálenost“; přel. Irena Kurzová; in Alena Petruželková (ed.): *Vladimír Holan – Noční hlídka srdce. Výstava k 100. výročí narození básníka* (Praha: KANT/Památník národního písemnictví), s. 25–63

DRAAISMA, Douwe

2003 *Metafory paměti*; přel. Ruben Pellar (Praha: Mladá fronta)

ENNINGER, Werner – SCHWENSOVÁ, Christa

1989 „Friedhöfe als kulturelle Texte“; *Zeitschrift für Semiotik* 11, č. 2–3, s. 135–181

ERLLOVÁ, Astrid – NÜNNING, Ansgar

2003 „Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick“; in Astrid Erlllová, Marion Gymnichová, Ansgar Nünning (edd.): *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier), s. 3–27

FUČÍK, Bedřich

1992 *Čtrnáctero zastavení*; edd. Vladimír Binar a Mojmir Trávníček (Praha: Arkýř/Melantrich)

1994 *Píseň o zemi*; edd. Vladimír Binar a Mojmir Trávníček (Praha: Melantrich)

GADAMER, Hans-Georg

2010 *Pravda a metoda I. Nárys filosofické hermeneutiky*; přel. David Mik (Praha: Triáda)

2011 *Pravda a metoda II. Dodatky. Rejstříky*; přel. David Mik (Praha: Triáda)

GALMICHE, Xavier

2005 „Od preludu k bytosti. Reflexe ‚ontologické difference‘ u Vladimíra Holana“; přel. Jean Gaspard Páleníček; in Alena Petruželková (ed.): *Vladimír Holan – Noční hlídka srdce. Výstava k 100. výročí narození básníka* (Praha: KANT/Památník národního písemnictví), s. 65–78

2012 *Vladimír Holan, bibliotékař Boha (Praha 1905–1980)*; přel. Lucie Koryntová (Praha: Filip Tomáš – Akropolis)

GYMNICHOVÁ, Marion

2003 „Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung“; in Astrid Erlllová, Marion Gymnichová, Ansgar Nünning (edd.): *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier), s. 29–48

HAHN, Alois

2007 „Habitus und Gedächtnis“; in Michael C. Frank, Gabriele Ripplová (edd.): *Arbeit am Gedächtnis. Für Aleida Assmann* (München: Wilhelm Fink), s. 31–45

HÁJEK, Jiří

1961 „První z řady, aneb sluší smutek Hanzlíkovi?“, *Plamen* 3, č. 11, s. 107–109

HALBWACHS, Maurice

1985 *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*; přel. Lutz Geldsetzer (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

2009 *Kolektivní paměť*; přel. Yasar Abu Ghosh, Marie Černa, Kateřina Gajdošová a Barbora Spalová (Praha: Sociologické nakladatelství)

HAVERKAMP, Anselm

1991 „Auswendigkeit. Das Gedächtnis der Rhetorik“, in Anselm Haverkamp, Renate Lachmannová (edd.): *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp), s. 25–52

HAVERKAMP, Anselm – LACHMANNOVÁ, Renate

1991 „Text als Mnemotechnik – Panorama einer Diskussion“, in Anselm Haverkamp, Renate Lachmannová (edd.): *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp), s. 7–22

HEIDEGGER, Martin

2002 *Bytí a čas*; přel. Ivan Chvatík, Pavel Kouba, Miroslav Petříček jr. a Jiří Němec (Praha: OIKOYMENH)

HOMOLÁČ, Jiří

1996 *Intertextovost a utváření smyslu v textu* (Praha: Univerzita Karlova – Karolinum)

HRDLIČKA, Josef

2012 „K lyrické paměti po druhé světové válce. Paul Celan a Jiří Kolář“, *Svět literatury* 22, č. 45, s. 109–126

HRUŠKA, Petr

2010 *Někde tady. Český básník Karel Šiktanc* (Brno: Host)

CHALUPECKÝ, Jindřich

1991 *Obhajoba umění 1934–1948*; edd. Miroslav Červenka a Vladimír Karfík (Praha: Československý spisovatel)

JANKOVIČ, Milan

2005a *Cesty za smyslem literárního díla* (Praha: Karolinum)

2005b „Julišovy ‚hry o smysl‘“, in Daniela Hodrová, Zdeněk Hrbata, Milena Vojtková (edd.): *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 864–922

JÜNGER, Friedrich Georg

1957 *Gedächtnis und Erinnerung* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann)

JUSTL, Vladimír  
2010 *Holaniana* (Praha: Filip Tomáš – Akropolis)

KLIEMSOVÁ, Alfrun

2004 „Heimatkonzeppte in der Literatur des Exils. Zwischen Erinnerung und Konstruktion“;  
in Eva Behringová, Alfrun Kliemsová, Hans-Christian Trepte (edd.): *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989. Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag), s. 393–437

KLIEMSOVÁ, Alfrun – TREPTE, Hans-Christian

2004 „Der Sprachwechsel. Existentielle Grunderfahrungen des Scheiterns und des Gelingens“;  
in Eva Behringová, Alfrun Kliemsová, Hans-Christian Trepte (edd.): *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989. Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag), s. 349–392

KOMENDA, Petr

2010 „Emil Juliš: Znepokojivá zkušenost ‚Zóny‘“; *Bohemica Olomoucensia* 1 (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 253–261

KOŽMÍN, Zdeněk

1995a „Holanova rekonstrukce světa“; in týž: *Studie a kritiky* (Praha: Torst), s. 167–170  
1995b „Krajnost Holanovy poezie“; in týž: *Studie a kritiky* (Praha: Torst), s. 171–180  
1995c „Drama lyriky“; in týž: *Studie a kritiky* (Praha: Torst), s. 186–191  
1995d „Báseň a prostor“; in týž: *Studie a kritiky* (Praha: Torst), s. 251–259  
1995e „Zahradníkův básnický vesmír“; in týž: *Studie a kritiky* (Praha: Torst), s. 495–503  
1995f „Paměť je víc než paměť“; in týž: *Studie a kritiky* (Praha: Torst), s. 557–565  
1995g „Dimenze české lyriky“; in týž: *Studie a kritiky* (Praha: Torst), s. 420–430

KOŽMÍN, Zdeněk – TRÁVNÍČEK, Jiří

1998 *Na tvrdém loži z psiho vína. Česká poezie od 40. let do současnosti* (Brno: Books)

KRATOCHVÍL, Zdeněk

2006 *Dělský potápěč k Hérakleitově řeči* (Praha: Herrmann & synové)

KUBÍNOVÁ, Marie

2010 „Performativita a další otázky řečového jednání. Na pomezí pragmatiky a sémantiky“; in Ondřej Sládek (ed.): *Performance/performativita* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.), s. 79–89

KUBÍŠOVÁ, Zuzana

2014 „Kolektivní paměť a národní identita“; in Nicolas Maslowski, Jiří Šubrt a kol.: *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám* (Praha: Karolinum), s. 82–111

LACHMANNOVÁ, Renate

1996 „Intertextualität“; in Ulfert Rickfels (ed.): *Das Fischer Lexikon Literatur. Band 2* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag), s. 794–809

- 2001 „Intertextualita a dialogičnost“; přel. Ivana Vízdalová; in Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka, Ivana Vízdalová (edd.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky* (Brno: Host), s. 243–270
- 2002 *Memoria fantastika*; přel. Tomáš Glanc (Praha: Herrmann & synové)

LANGENOHL, Andreas

- 2010 „Aleida und Jan Assmann: Kultur als Schrift und Gedächtnis“; in Stephan Moebius, Dirk Quadflieg (edd.): *Kultur – Theorien der Gegenwart* (Wiesbaden: VS-Verlag), s. 541–556

LOTMAN, Jurij Michajlovič – USPENSKIJ, Boris Andrejevič

- 2003 „O sémiotickém mechanismu kultury“; přel. Pavel Hroch; in Tomáš Glanc (ed.): *Exotika. Výbor z prací tartuské školy* (Brno: Host), s. 36–58

MACURA, Vladimír

- 2008 *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*; edd. Karel Kouba, Vít Schmarc, Petr Šámal (Praha: Academia)

MÁLKOVÁ, Iva

- 2000 „Od Mrtvé vsi k Heinovským nocím (srovnání básnických skladeb Viktora Fischla a Karla Šiktance)“; in Radka Denemarková (ed.): *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ...zklamání* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 280–288

MED, Jaroslav

- 2004a *Spisovatelé ve stínu* (Praha: Portál)
- 2004b „Procesy a poetika nenávisti“; in Luisa Nováková (red.): *Literatura určená k likvidaci. Sborník příspěvků z konference pořádané v Brně 26.–27. listopadu 2002 k padesátému výročí politických procesů se spisovateli* (Praha: Obec spisovatelů), s. 9–13

MERLEAU-PONTY, Maurice

- 2013 *Fenomenologie vnímání*; přel. Jakub Čapek (Praha: OIKOYMENH)

MILOTA, Karel – HODROVÁ, Daniela

- 2000 „Od Nové země k Zóně (Nad dvěma díly Emila Juliše z let 1970 a 1982)“; *Česká literatura* 48, č. 1, s. 36–51

MOLDANOVÁ, Dobrava

- 1964 „Problémy a cíle naší nejmladší básnické generace“; *Česká literatura* 12, č. 3, s. 252–256

NEUMANNOVÁ, Birgit

- 2003 „Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten“; in Astrid Erllová, Marion Gymnichová, Ansgar Nünning (edd.): *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier), s. 49–77

NIETZSCHE, Friedrich

- 2005 „O užitku a škodlivosti historie pro život“; in týž: *Nečasové úvahy*; přel. Jan Krejčí a Pavel

Kouba (Praha: OIKOYMENH), s. 75–147

NORA, Pierre

1998 „Mezi pamětí a historií. Problematika míst“; přel. Karel Thein; in Françoise Mayerová, Alban Bensa (edd.): *Cahiers du CEFRES n. 13. Antologie francouzských společenských věd: Politika paměti* (Praha: CEFRES), s. 7–31

OPELÍK, Jiří

2004 *Holanovské náповědy* (Praha: Thyrusus)

OSOLSOBĚ, Petr

2004 „Jan Zahradníček nad Dantovým peklem“; in Luisa Nováková (red.): *Literatura určená k likvidaci. Sborník příspěvků z konference pořádané v Brně 26.–27. listopadu 2002 k padesátému výročí politických procesů se spisovateli* (Praha: Obec spisovatelů), s. 129–143

2005 „Zahradníčkova básnická eschatologie a Dantova „Komedie““; in Tomáš Kubiček, Jan Wiendl (edd.): *Víra a výraz. Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“*. *Východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století* (Brno: Host), s. 77–90

PATOČKA, Jan

1996 *Nejstarší řecká filosofie. Filosofie v předklasickém údobí před sofistikou a Sókratem. Přednášky z antické filosofie*; edd. Ivan Chvatík, Pavel Kouba (Praha: Vyšehrad)

PETHES, Nicolas – RUCHATZ, Jens (edd.)

2001 *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag)

PETRMICHL, Jan

1961 *Patnáct let české literatury 1945–1960* (Praha: Československý spisovatel)

RICOEUR, Paul

2000 *Fragile Identite: respect de l'autre et identite culturelle. Conférence prononcée le 5 octobre 2000 à l'Université Charles à Prague/Křehká identita: úcta k druhému a kulturní identita. Přednáška přednesena dne 5. 10. 2000 ve Velké aule Karolina*; přel. Miloš Rejchrt (Třebenice: Mlýn)

2004 *Úkol hermeneutiky (Eseje o hermeneutice)*; přel. Alice Kliková (Praha: Filosofía)

RICHTEROVÁ, Sylvie

1992 „Polyfonie v poezii Vladimíra Holana“; *Česká literatura* 40, č. 4, s. 382–389

RIPELLINO, Angello Maria

1968 „Úvod k Vladimíru Holanovi“; přel. Vladimír Mikeš; *Host do domu* 15, č. 2, s. 31–37

SLÁDEK, Ondřej

2005 „Světla a stíny u Jakuba Demla a Jana Zahradníčka“; in Tomáš Kubiček, Jan Wiendl (edd.): *Víra a výraz. Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“*. *Východiska a perspektivy*

*české křesťanské poezie a prózy 20. století* (Brno: Host), s. 119–133

2010 „Literatura a performance“; in Ondřej Sládek (ed.): *Performance/performativita* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.), s. 35–66

SPURNÝ, Matěj

2016 *Most do budoucnosti. Laboratoř socialistické modernity na severu Čech* (Praha: Karolinum)

ŠTOLL, Ladislav

1950 *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii* (Praha: Orbis)

ŠUBRT, Jiří – MASLOWSKI, Nicolas – LEHMANN(OVÁ), Štěpánka

2014 „Maurice Halbwachs, koncept rámců paměti a kolektivní paměti“; in Nicolas Maslowski, Jiří Šubrt a kol.: *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám* (Praha: Karolinum), s. 15–30

TODOROV, Tzvetan

1998a „Zneužívání paměti“; přel. Karel Thein; in Françoise Mayerová, Alban Bensa (edd.): *Cahiers du CEFRES n. 13. Antologie francouzských společenských věd: Politika paměti* (Praha: CEFRES), s. 91–117

1998b „Paměť před historií“; přel. Karel Thein; in Françoise Mayerová, Alban Bensa (edd.): *Cahiers du CEFRES n. 13. Antologie francouzských společenských věd: Politika paměti* (Praha: CEFRES), s. 33–46

TOMÁŠEK, Marcel

2014 „Různá nahlížení na kolektivní paměť; koncept sociálního traumatu jako jeden z aktuálních přístupů“; in Nicolas Maslowski, Jiří Šubrt a kol.: *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám* (Praha: Karolinum), s. 179–194

TRÁVNÍČEK, Jiří

1992 „Poezie období 1945–1948“; in Sylva Bartůšková (ed.): *K české literatuře 1945–1948* (Brno: Guide), s. 121–158

1996 *Poezie poslední možnosti* (Praha: Torst)

TRÁVNÍČEK, Mojmír

1992 „Vydavatelské poznámky“; in Jan Zahradníček: *Dílo II* (Praha: Československý spisovatel), s. 461–471

2004 „Vězeň v české poezii. Od K. H. Máchy k I. M. Jirousovi“; in Luisa Nováková (red.): *Literatura určená k likvidaci. Sborník příspěvků z konference pořádané v Brně 26.–27. listopadu 2002 k padesátému výročí politických procesů se spisovateli* (Praha: Obec spisovatelů), s. 23–30

TREPTE, Hans-Christian

2004 „Exilländer und Exilzentren. Präferenzewägungen und kulturgeschichtliche Hintergründe“; in Eva Behringová, Alfrun Kliemsová, Hans-Christian Treppe (edd.): *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989. Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag), s. 67–136

WEINBERG, Manfred

2015 „Historický přehled“; přel. Václav Smyčka; in Alexander Kratochvíl (ed.): *Paměť a trauma pohledem humanitních věd. Komentovaná antologie teoretických textů* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i./Filip Tomáš – Akropolis), s. 12–30

WEINRICH, Harald

1991 „Gedächtniskultur – Kulturbedächtnis“; *Merkur* 45, č. 7, s. 569–582

1997 *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (München: C. H. Beck)

WELZER, Harald

2011 *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung* (München: C. H. Beck)

2015 „Co je to komunikativní paměť a z čeho se skládá“; přel. Václav Smyčka; in Alexander Kratochvíl (ed.): *Paměť a trauma pohledem humanitních věd. Komentovaná antologie teoretických textů* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i./Filip Tomáš – Akropolis), s. 73–89

WIEHL, Reiner

1988 „Kultur und Vergessen“; in Jan Assmann, Tonio Hölscher (edd.): *Kultur und Gedächtnis* (Frankfurt am Main: Suhrkamp), s. 20–49

WIENDL, Jan

2007 *Vizionáři a vyznavači. K otázce sepětí řádu umění a života v české poezii první poloviny 20. století* (Praha: Dauphin)

YATESOVÁ, Frances Amelia

2015 *Umění paměti*; přel. Tomáš Kramár, Martin Žemla a Pavel Černovský (Praha: Malvern)

ZEJDA, Radovan

2004 *Byl básníkem! Život a dílo Jana Zahradníčka* (Tišnov: Sursum)

ZELINSKÝ, Miroslav

1993 „Příběhy Vladimíra Holana“; *Česká literatura* 41, č. 4, s. 368–385

ZIZLER, Jiří

2013 *Ivan Diviš. Výstup na horu poezie* (Brno: Host)



## Poznámka

Z kapitoly „Prostory (v) paměti kontra prostor vězení (Jan Zahradníček: *Dům Strach*)“ vycházel referát, přednesený na workshopu *Paměť a trauma v literatuře a ve filmu*, který uspořádal Tým pro studium paměti a traumatu v literatuře Oddělení teorie Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. v Praze ve dnech 11. 6.–12. 6. 2014; příspěvek: Reflexe vězeňské zkušenosti v poezii Jana Zahradníčka z hlediska paměti (sbírka *Dům Strach*). Nепublikováno.

Z kapitoly „Krajina k zapomnění (Emil Juliš: *Bližíme se ohni*)“ vycházel referát, přednesený na sympoziu *Příroda vs. industriál*, které uspořádala Filozofická fakulta Ostravské univerzity ve dnech 10. 9.–11. 9. 2015; příspěvek: „Bude, jako by nebylo“. Zobrazení prostoru Mostecká v básnické sbírce Emila Juliše *Bližíme se ohni*. Nепublikováno.

Při psaní předkládané disertační práce byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>).